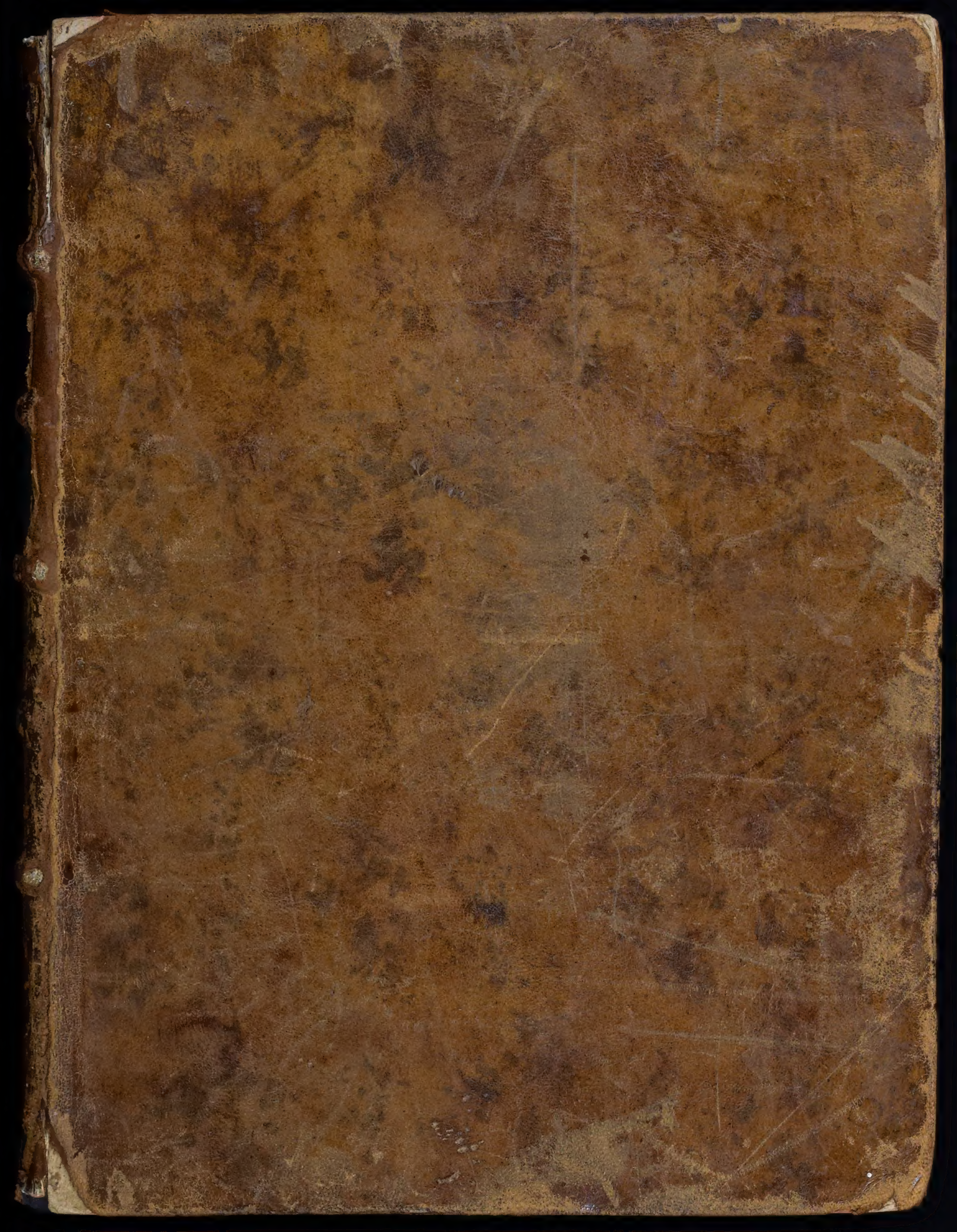
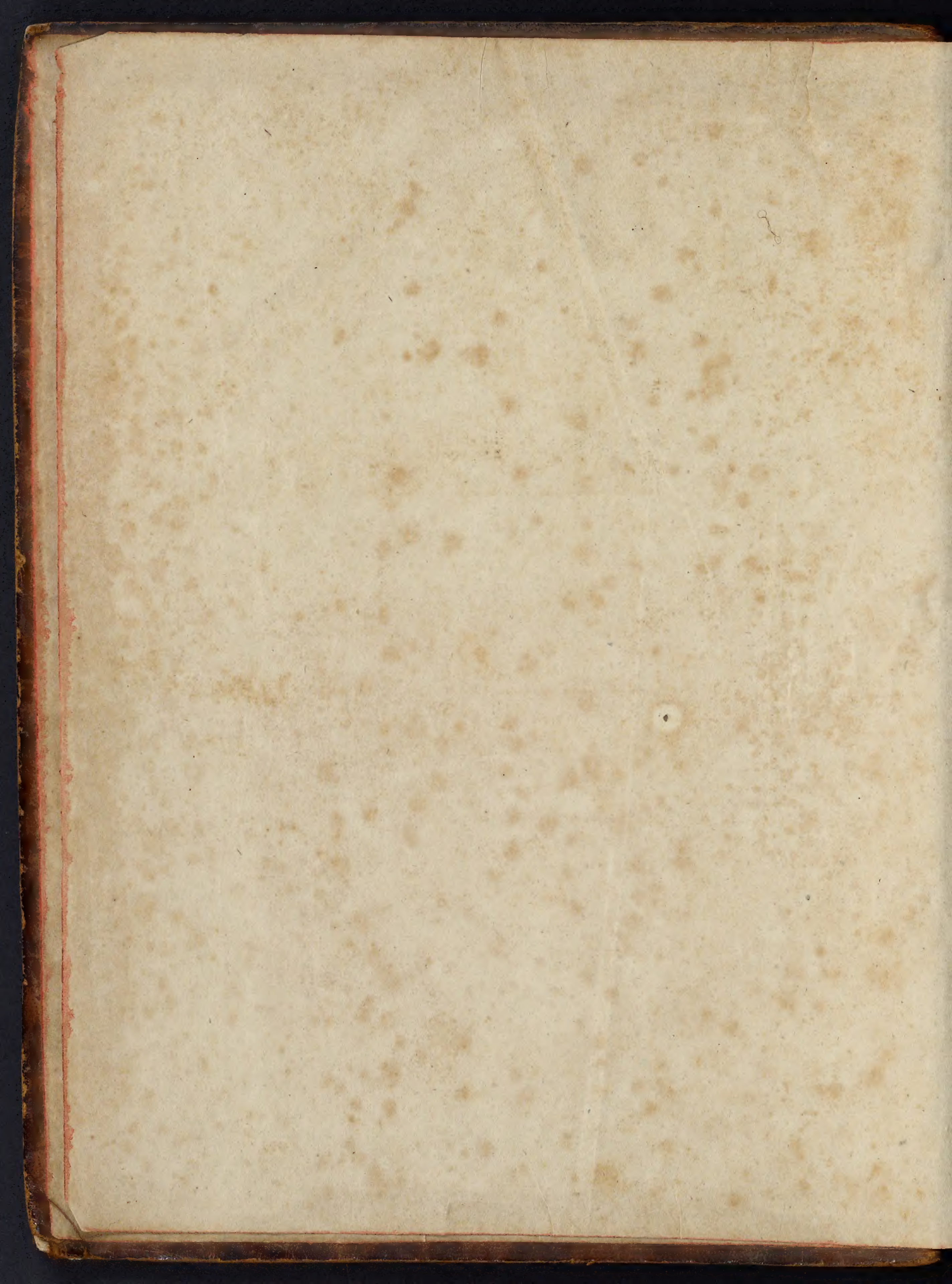


300

1st French ed.

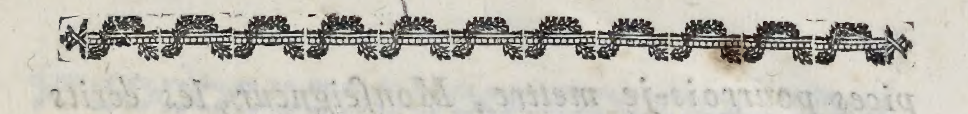


LE GRAND LIVRE

DES

PEINTRES.

TOME PREMIER.



A MONSEIGNEUR,

Le Baron DE BRETEUIL, *Ministre & Secrétaire d'Etat, Chevalier des Ordres du Roi, Maréchal de ses Camps & Armées, &c. &c.*

MONSEIGNEUR,

La permission que vous m'avez accordée de vous offrir la Traduction des Œuvres du Chevalier Mengs, sur la peinture, me fait espérer que Vous daignerez recevoir, avec la même bonté, celle du Grand Livre des Peintres, de Lairesse, dont les leçons-pratiques sont si propres à appuyer & à développer les idées profondes & sublimes du Peintre Allemand, que ces deux ouvrages paroissent destinés à aller ensemble, & à se prêter une lumière réciproque.

Sous quels plus dignes & plus favorables Auf-

pices pourrois-je mettre, Monſeigneur, les écrits de deux hommes auſſi célèbres par les chefs-d'œuvre qu'ils ont laiſſés de leur art, qu'admirables par les préceptes qu'ils en ont tracés, que ſous ceux d'un Miniſtre qui ne ſe délaſſe des ſoins importans qu'il doit à l'Etat, que par l'attention qu'il porte aux améliorations & aux embelliſſemens de la première Capitale de l'Europe; ainſi que par l'encouragement qu'il accorde aux Arts, & par la protection éclairée dont il honore les Artiſtes.

Quel bonheur pour moi, Monſeigneur, ſi ce foible hommage de mon reſpect & de ma reconnoiſſance peut mériter Votre approbation; & ſi je puis, en quelque ſorte, contribuer par-là aux vues d'utilité qui ſervent de baſe à toutes Vos opérations.

Je ſuis avec un profond reſpect,

MONSEIGNEUR,

Votre très-humble & très-obéiſſant ſerviteur,

JANSEN.

PRÉFACE
DU TRADUCTEUR.

LE talent ſupérieur que Lairesse a montré dans toutes les parties de la Peinture, & les beautés admirables de tous genres qui caractériſent la plupart de ſes chefs-d'œuvre, rendront à jamais précieuſe la connoiſſance des principes qu'il s'étoit formés ſur ſon art, & des procédés qu'il a employés pour le porter à ce haut degré de perfection; ce qui a fait dire à un homme de génie & de goût, dont le jugement ne peut être révoqué en doute, que « *Le grand Livre des Peintres de* » *Lairesse*, ſi ſecourable pour les jeunes élèves, » lui a mérité le titre de bienfaiteur des arts que » ſes travaux ont illuſtrés * ». Auſſi cet ouvrage a-t-il été traduit en pluſieurs langues, & a-t-il obtenu à ſon auteur la reconnoiſſance & les éloges de tous

* Geſſner, Lettre ſur le Payſage.

les artistes & de tous les vrais connoisseurs qui ont su en apprécier le prix.

En effet, personne n'a peut-être mieux approfondi que Lairesse toutes les parties de la peinture ; personne n'a joint une théorie plus belle & plus élevée à de plus grands & de plus solides principes ; personne du moins n'a développé, ce nous semble, d'une manière plus lumineuse, ni de meilleure foi, les secrets de son art. Quelques peintres, à la vérité, ont indiqué ce qu'il falloit faire, mais aucun n'a, comme notre auteur, enseigné comment il falloit faire.

Né avec un amour inconcevable pour la peinture, doué d'un génie tout-à-la-fois profond & poëtique, ainsi que d'un esprit agréable & nourri par la lecture des meilleurs auteurs classiques & une connoissance singulière de l'histoire & de la fable, Lairesse inventoit avec une étonnante facilité; & sans posséder la même correction de dessin que le Poussin, il a néanmoins mérité d'être comparé à ce célèbre artiste * tant par sa grande manière de composer, que par son attention scrupuleuse à observer les

* On lui a donné le nom de *Poussin Hollandois*, titre dont il s'est presque toujours rendu digne.

règles de l'hiſtoire & le coſtume des anciens peuples. Ses compoſitions ſont riches & embellies de tout ce que le ſujet comporte, ſans qu'il n'y ait rien de gratuit ou d'inutile. On y diſtingue toujours du premier coup-d'œil les principales figures de toutes les autres qui ne ſont qu'acceſſoires; & chaque figure a l'air & l'attitude propres à caractériſer la paſſion actuelle de ſon ame; de ſorte qu'on reconnoît, ſans s'y méprendre, le dieu ou le héros qu'il a repréſenté. Il n'a pas ignoré non plus la vie & l'expreſſion qui réſultent du demi chemin d'action, qui indique & ce qui a précédé, & ce qui doit ſuivre le mouvement que fait la figure. Il étoit ſavant, ingénieux & clair dans ſes allégories, qui ſont belles & nobles. Il a traité l'architecture en grand maître & en homme qui avoit continuellement ſous les yeux les monumens d'Athènes & de Rome. La perſpective linéaire lui étoit familière, & l'on voit par ſes peintures à quel point il a poſſédé la magie de la perſpective aërienne, ſur laquelle il donne des idées neuves dans ſes écrits. Le jet de ſes draperies, toujours heureux, étoit dans le goût des grands maîtres d'Italie; les plis en ſont ſimples, larges, amples, & prouvent qu'il connoiſſoit l'effet du poids ſpécifique des étoffes,

ainſi que de leur roideur ou de leur ſoupleſſe naturelle. La lecture de ſon ouvrage nous fera connoître auſſi les principes qu'il s'étoit donnés ſur le coloris ; principes qu'on trouve confirmés par la touche ferme & légère de ſon pinceau, ainſi que par la beauté & la vérité de ſa couleur. Il étoit également habile à bien rendre toutes ſortes de métaux & de marbres, & il excelloit ſur-tout à peindre le bas-relief de marbre blanc, de manière même à tromper l'œil le plus exercé, comme on peut s'en convaincre par quelques morceaux de ce genre qu'il y a de lui à Amſterdam ; talent qu'il devoit ſans doute à l'étude particulière qu'il avoit faite de la nature & de la qualité des couleurs, ainſi que de l'avantage qu'un pinceau habile peut en tirer. En un mot, il n'y a aucune partie de l'art ſur laquelle il n'eut acquis des connoiſſances approfondies par de longues méditations & une pratique ardente & ſoutenue; & ces connoiſſances, nous le répètons, il les a communiquées & expoſées avec une clarté & une eſpèce de bonhommie qui font également honneur à ſon eſprit & à ſon cœur.

Ce n'eſt donc pas ſans quelque fondement, ce nous ſemble, que nous nous flattons qu'on verra paroître avec plaiſir la traduction que le deſir d'être utile

nous fait donner aujourd'hui du *Grand Livre des Peintres*, de Lairesse, si digne, selon nous, de se trouver entre les mains des jeunes artistes que tourmente le desir de porter leur art à la perfection; & c'est cette même vue d'utilité qui nous a déterminé à ne rien changer à la forme que l'auteur a donné à son ouvrage, ni à la manière dont il exprime ses idées, que nous nous sommes bornés à rendre avec fidélité & clarté. La seule liberté que nous nous soyons permise, ç'a été de retrancher plusieurs comparaisons, souvent fort longues & toujours inutiles à l'art, que l'auteur n'a sans doute hazardées que dans la vue de procurer quelque relâche à l'esprit de son lecteur. Peut-être desireroit-on que nous eussions également retranché quelques-unes des esquisses que Lairesse trace des tableaux qu'il employe pour faire mieux comprendre ses principes; mais nous sommes persuadés que malgré la longueur que ces descriptions donnent à l'ouvrage, & l'inutilité dont elles pourront paroître à une certaine classe de lecteurs, on les trouvera néanmoins, après un examen plus réflechi, propres à faire connoître le savoir de l'auteur & la manière ingénieuse & simple avec laquelle il sait inculquer ses préceptes sur toutes les parties de l'art, en les

mettant, pour ainſi dire, en œuvre dans ces tableaux. Nous avons donc penſé qu'il falloit les conſerver toutes précieuſement, en nous conformant à l'axiome de Platon que Laireſſe cite dans ſa préface : « Qu'on ne doit point ſe rebuter de » dire deux fois la même choſe, pourvu qu'elle » ſoit bien dite ». Nous avons placé à la tête du *Grand Livre des Peintres* les *Principes du Deſſin*, du même auteur, dont il avoit paru une traduction depuis long-tems, & que nous n'avons fait que revoir ſur la ſeconde édition Hollandoiſe, ainſi qu'il paroît par l'addition de deux leçons & de quelques paſſages qui ne ſe trouvent pas dans la première. Jettons maintenant un coup-d'œil ſur la vie de notre artiſte.

Gérard de Laireſſe, né à Liége en 1640, étoit fils de Reinier de Laireſſe, bon peintre au ſervice du prince de Liége, pour lequel il travailloit avec Bartholet, dont le faire étoit plus agréable & la couleur plus fondue ; pour le reſte ils étoient égaux en mérite *.

* On pourra apprécier le talent de Bartholet par l'Enlèvement du prophête Elie qu'il a repréſenté dans le dôme des Carmes-Déchauſſés, à Paris ; par une Adoration des Rois qu'on voit dans la ſacriſtie des Grands-Auguſtins, & par un beau plafond aux Tuileries.

Il paroit aſſez incertain ſi c'eſt le pere de Laireſſe ou Bartholet qui fut ſon premier maître; mais il eſt à croire qu'il profita d'abord également des leçons de tous les deux, & que dans la ſuite les études de Bartholet d'après l'antique & d'après les ruines de Rome, ſon recueil des meilleures eſtampes du Pouſſin & de Pietre-Teſte achevèrent de former le goût & la manière du jeune Laireſſe, qui conſulta ſur-tout beaucoup les gravures de Teſte, comme on peut le voir par ſes premiers deſſins.

Après ces premières études, Laireſſe quitta ſa patrie où il trouvoit peu d'encouragement, & ſe rendit à Utrecht; mais il n'y fut pas plus heureux, puiſqu'il ſe vit réduit, pour toute reſſource, à peindre des paravents & des enſeignes; lorſqu'un de ſes voiſins lui conſeilla d'envoyer deux de ſes ouvrages à Uilenburg, fameux marchand de tableaux à Amſterdam, qui, en effet, ſut apprécier ſon talent, & qui, preſſé par les ſollicitations de Jean Van Pée & de Grebber, qui peignoient alors pour lui, ſe tranſporta ce même jour à Utrecht pour engager Laireſſe à venir travailler pour lui à Amſterdam.

Dès le lendemain de ſon arrivée dans cette ville,

Lairesse monta à l'attelier d'Uilenburg, où sur le champ on lui présenta une toile, des crayons & une palette. Après avoir resté pendant quelque tems immobile & muet devant le chevalet, notre artiste tira de dessous son manteau un violon dont il joua quelques airs, puis ébaucha le sujet de l'Enfant-Jésus dans la crèche; après quoi il reprit le violon, en joua, se saisit ensuite de nouveau des pinceaux & finit au premier coup, en deux heures de tems, la tête de l'Enfant, de la Vierge, de S. Joseph & du bœuf, d'une manière si belle, qu'il frappa d'admiration tous les spectateurs par la facilité & la beauté de son travail.

Lairesse fit dans l'espace de deux mois un grand nombre de tableaux pour Uilenburg, qui les vendit fort cher, ce qui donna de la réputation à notre artiste, qui en profita pour devenir son propre maître & pour tirer un parti plus avantageux de son talent.

On auroit de la peine à décrire & à croire tous ce qu'il fut capable d'exécuter en un tems assez court; car outre plusieurs grands plafonds qu'il a peints, il a rempli les appartemens & les cabinets de ses tableaux; il a laissé aussi une prodigieuse quantité de dessins au crayon & lavés; sans parler

de ſes gravures à l'eau forte, que Viſſcher a raſſemblées en une œuvre complète *in-folio*, dont la plupart des ſujets ſont de la main de Laireſſe; de ſorte que s'il n'avoit pas été un ſi grand peintre, il auroit été célèbre par ſes gravures, qui ſont traitées d'une manière large, ſpirituelle, agréable & facile. Un exemple de ſa grande facilité rendra vraiſemblable tout ce que nous venons d'en dire. Il fit la gageure de peindre en un jour, ſur une grande toile, Apollon & les Muſes ſur le Parnaſſe, & il en vint à bout. On prétend même que l'Apollon étoit le portrait fort reſſemblant de Bartholomé Abba, ſon ami, qui vint le voir dans l'après-midi.

Ce fut en 1690, à l'âge de cinquante ans, que Laireſſe fut frappé de cécité; ce qu'on attribue à une trop grande application à graver à l'eau forte à la chandelle, ainſi qu'il le donne à entendre lui-même. Mais malgré ce malheur il conſerva un fond de gaité, comme on le verra par la lecture de ſon ouvrage; quoiqu'il eut ſouvent des momens de triſteſſe qu'il cherchoit à charmer en prenant la flutte ou le violon dont il jouoit fort bien; & il joignoit à la muſique un goût décidé pour la poëſie qu'il cultiva même avec quelque

ſuccès ; ce qui a fait dire de lui par un poëte Hollandois.

« Il peint en poëſie & décrit en peinture ».

Mais ce qui le conſola ſur-tout, ce fut l'amour qui lui reſta pour un art qu'il avoit adoré, & ſur lequel il ſe plaiſoit à converſer avec ſes amis, à qui il accordoit un jour par ſemaine pour venir l'entendre ; de manière qu'il étoit, ſuivant l'expreſſion du traducteur Allemand de ſes *Principes du Deſſin*, le centre d'un cercle d'artiſtes auxquels il communiquoit ſa lumière. Et lorſque ſes amis étoient partis, il traçoit avec de la craie ſur une grande toile ſes idées, qu'il faiſoit copier par l'un de ſes fils, & que la ſociété des arts d'Amſterdam fit enſuite imprimer ſous la réviſion de Laireſſe même.

Après avoir ainſi rempli ſon utile carrière, Laireſſe mourut âgé de ſoixante-onze ans, à Amſterdam, & fut enterré par la ſociété des arts de cette ville, le 28 Juillet 1711 ; n'ayant eu à ſe reprocher qu'un trop grand penchant pour l'amour & le plaiſir qui firent le malheur de ſa jeuneſſe, & qui le laiſsèrent ſans reſſource lorſque la privation de ſa vue ne lui permit plus de rétablir ſa fortune.

Il eſt étonnant que M. Deſcamps prétende qu'on ne peut rien ajouter aux éloges que Laireſſe a donnés aux productions de Glauber, dont Laireſſe ne dit pas un mot dans ſon ouvrage ; mais il eſt, ſans doute, plus ſurprenant encore que notre artiſte ait gardé ce profond ſilence ſur un ami qui logeoit chez lui, qui préſidoit avec lui aux conférences académiques qui ſe tenoient dans ſa maiſon, & dont il avoit long-tems rempli les charmans payſages par ſes figures élégantes.

Laireſſe avoit trois frères, Erneſt ſon aîné, & Jacques & Jean ſes cadets. Erneſt ſe diſtingua de bonne heure par la peinture de toutes ſortes d'animaux, dont il avoit composé en gouache un gros recueil, à la tête duquel étoit ſon portrait, & qu'il vendit au prince de Liége, qui l'envoya à ſes frais à Rome. Il mourut à Bonne, âgé de quarante ans.

Jacques, qui étoit le puîné de notre artiſte, excelloit à peindre les fleurs, & s'eſt occupé auſſi des figures en griſaille ou camayeu, mais avec moins de ſuccès.

Jean, le plus jeune des frères, s'attacha, comme Erneſt, à peindre les animaux ; mais il n'eut pas le même talent que lui.

Lairesse laissa trois fils, dont l'aîné, nommé André, s'adonna au commerce & mourut aux Indes; les deux autres, Abraham & Jean, exercèrent la peinture, ainsi que leur cousin Jacques, dont on a parlé avec éloge.

Nous ne donnerons pas ici le catalogue des tableaux connus de Lairesse, mais nous dirons seulement quelque chose des grands ouvrages de cet artiste qui ne sont pas sujets à changer de local.

On voit à Liége, dans l'église de Sainte Ursule, la Pénitence de S. Augustin, & son Baptême: ce sont deux grands tableaux.

Le Martyre de Sainte Ursule, dans l'église de ce nom, à Aix-la-Chapelle.

Le salon du château de Soesdyk, en Hollande. L'ancien théâtre d'Amsterdam, qui a été brûlé il y a quelques années, étoit aussi de lui.

Houbraken a donné, dans ses *Vies des Peintres Hollandois*, une ample description des ouvrages en bas-relief que Lairesse a faits pour décorer la maison de M. de Flines, à Amsterdam, & qui suffiroient pour immortaliser notre artiste par le beau génie, le grand savoir & la richesse de la composition allégorique qu'on y trouve.

PRÉFACE
DE L'AUTEUR.

ON trouvera ſingulier, ſans doute, qu'un homme frappé de cécité, oſe publier un ouvrage écrit par lui-même ſur un art auſſi difficile que l'eſt la peinture; & l'on croira qu'il doit avoir eu quelque puiſſant motif qui l'ait déterminé à une pareille entrepriſe; en quoi l'on ne ſe trompera point. L'amour que j'ai toujours eu pour mon art & le deſir d'être utile aux jeunes artiſtes, m'ont engagé à faire ce travail; d'autant plus que les écrivains qui, juſqu'à préſent, ont traité de la peinture, ſe ſont plutôt arrêtés à faire un éloge pompeux de cet art & de ceux qui l'ont pratiqué, qu'à tracer des principes ſûrs pour l'acquérir & pour le porter à la perfection où il peut atteindre. D'ailleurs, l'état malheureux où je me trouve réduit m'a forcé à chercher les moyens d'occuper utilement mon eſprit. J'ai donc lieu d'eſpérer quelque indulgence ſur le peu d'ordre & de méthode qui règnent dans cet ouvrage, que j'ai compoſé par fragmens, en m'occupant tantôt d'une partie & tantôt d'une autre, ſuivant que la ſituation de mon ame me l'a permis, &

ſans que j'aie ſongé dans le principe à publier les idées que de longues méditations & une pratique de pluſieurs années m'ont fait naître ſur un art qui a fait le charme de ma vie. Mais preſſé, dans la ſuite, par les ſollicitations de mes amis, qui avoient pris plaiſir à venir converſer avec moi ſur les principes que je m'étois formés, j'en ai composé un corps d'ouvrage, dans l'eſpérance qu'elles pourront être de quelque ſecours aux élèves. Cette entrepriſe étoit hardie ſans doute, & méritoit beaucoup de circonſpection de ma part ; d'autant plus que je me rappelois ſans ceſſe les peines que j'ai eues à exécuter, d'une manière digne de l'art & ſatisfaiſante pour moi-même, les idées que mon eſprit avoit conçues. Cependant le plaiſir de ſatisfaire à la demande de pluſieurs peintres des Pays-Bas, qui m'ont ſouvent fait l'honneur de me prendre pour juge dans leurs diſcuſſions ſur l'art, quoique je n'en fuſſe pas digne, m'a fait vaincre toute crainte & toute difficulté. Qu'on ne s'imagine pas au reſte, que je prétende que les règles que je propoſe ſuffiſent pour conduire l'artiſte à la perfection ; je ne les donne, au contraire, que comme de ſimples eſſais propres à réveiller ſes idées ; de même que je me ſouviens qu'une maſſe de neige & un charbon de feu m'ont ſouvent fait voir des choſes qui certainement n'exiſtoient ni dans l'une, ni dans l'autre, & que je ſais que la moindre indice ſuffit quelquefois, à un eſprit bien organiſé, pour faire de rapides progrès, ainſi que nous l'apprend l'hiſtoire de la vie de pluſieurs célèbres artiſtes.

Si je me ſuis étendu davantage ſur quelques parties

que ſur d'autres, c'eſt qu'elles m'ont paru mériter plus d'attention, ou demander d'être mieux diſcutées, à cauſe des difficultés qu'elles offrent; & que lorſqu'on m'a lu les épreuves pour l'impreſſion de cet ouvrage, j'ai trouvé que je n'avois pas expliqué aſſez clairement mes idées, & qu'il étoit par conſéquent néceſſaire de les mieux développer; en me conformant au ſentiment de Platon : *Non enim tædet bis dicere, quod bene dicitur.*

On s'appercevra facilement qu'en établiſſant mes principes ſur la peinture, j'ai d'abord tâché d'en faire connoître l'utilité; qu'enſuite j'ai produit des preuves des défauts qui réſultent en ne les obſervant point, & que j'ai, en même-tems, indiqué les moyens d'y remédier; afin que par cette méthode on apprît à connoître les beautés de l'art & ſes reſſources, ainſi que l'erreur de ceux qui prétendent le ſoumettre à des idées arbitraires. Peut-être m'accuſera-t-on de preſcrire des règles que je n'ai pas toujours obſervées moi-même dans mes ouvrages; & je conviendrai de bonne-foi de cette vérité. Mais il faut qu'on ſonge que, dans l'état de cécité où je me trouve actuellement, ma mémoire eſt meilleure & mon eſprit plus tranquille & plus réfléchi; que par conſéquent je puis juger plus ſainement de bien des choſes, que dans le tems que la jouiſſance de la vue me permettoit de me livrer avec ardeur à la pratique de mon art.

Si l'on trouve que quelques planches de cet ouvrage n'ont pas toute la perfection qu'on pourroit deſirer, je puis aſſurer que ce défaut, qui eſt aſſez ordinaire, ne doit pas m'être attribué, puiſque j'ai veillé, autant que cela

a dépendu de moi, qu'elles fuſſent bien exécutées. Il faut même que je prévienne le Lecteur, que les deux planches qui ſervent à repréſenter les proportions du corps de l'homme & de la femme, ont été abſolument mal rendues par le graveur qui les a réduites. Quant aux erreurs & aux fautes qui peuvent s'être gliſſées dans le texte, je ne puis en accuſer abſolument que moi-même.



PRINCIPES

PRINCIPES
DU DESSIN,

PAR *GÉRARD DE LAIRESSE.*



PRINCIPES DU DESSIN,

Ou Méthode courte & facile pour apprendre cet art en peu de tems.

Avertiſſement néceſſaire pour l'intelligence de ce Traité.

TOUT le monde ſait qu'une coëffure agréable aide beaucoup à embellir une belle phyſionomie, & qu'un ſtyle coulant a de grands charmes pour faire goûter un écrit. Cependant mon intention n'eſt pas d'employer ici des termes recherchés, ni de parler de ces événemens extraordinaires ſi connus des hiſtoriens, pour repréſenter au long, à ceux qui aiment le deſſin, l'excellence, l'utilité & le pouvoir de cet art. Je n'ai en vue que l'inſ-

truction de mes Lecteurs, qui eſt le ſeul but que je me propoſe. Voilà ce qui a cauſé l'incertitude où j'ai long-tems été ſur la forme que je donnerois à ce petit ouvrage, pour qu'il fût utile & agréable au Lecteur, & pour qu'il pût en retirer le plus grand fruit poſſible. J'ai penſé que je devois ſuivre l'exemple de tant d'habiles écrivains de notre ſiècle, qui ont traité ſi dignement le même ſujet, quoiqu'ils aient oublié certaines choſes fort utiles; mais l'on ne doit pas en être étonné, puiſque cet art eſt ſi vaſte qu'on ne ſauroit jamais le poſſéder en perfection, ni même en faire concevoir toute l'étendue. On trouvera peut-être étrange de ce que, convaincu de cette vérité, j'aie oſé moi-même en venir à une pareille entrepriſe. Mais animé toujours par l'eſprit de la peinture, j'ai cru que le plus sûr moyen de chaſſer mes ennuis dans l'état malheureux de cécité où je me trouve, étoit d'exécuter le mieux qu'il me feroit poſſible & ſuivant la foible portée de mon eſprit, le plan que j'en avois tracé lorſque je jouiſſois encore de la vue. Ce n'eſt pas que je ne me rappellaſſe qu'il y a déjà eu pluſieurs écrivains qui ont traité la même matière, en ſe ſervant ſeulement pour cela de termes différens, quoiqu'au fond ils n'aient fait que ſe copier les uns les autres; ce qui m'auroit ſans doute empêché de publier ce traité, ſi je n'avois pas eſpéré de pouvoir préſenter quelque choſe de nouveau. Malgré tout cela, je ne doute point que bien des gens ne me trouvent coupable de ce que je reproche ici aux autres; mais je m'en conſolerai facilement, puiſque le ciel m'a fait la grace de ſurmonter de plus rudes épreuves. La ſeule perte de ma vue ſem-

bloit former un obstacle suffisant, & me ravir toute espérance de venir à bout de mon dessein; mais, pénétré des beautés de mon art, je vais tenter l'impossible, & tâcher de rendre mes connoissances utiles à ceux qui l'aiment. Il faut aussi que je rende grace à Dieu de ce que, touché de mon triste état, il a éclairé les yeux de mon entendement, fortifié ma mémoire & conduit ma main. Mais si l'on s'avisoit de me critiquer, soit à cause de la simplicité de mon style, ou de quelques petits détails dans lesquels je crois devoir entrer, & qu'on traite mon ouvrage de jeu d'enfant, cela ne m'embarrassera guère, pourvu que ce jeu, tout puéril qu'il leur paroisse, soit utile à ceux à qui il est destiné. D'ailleurs, je pense qu'une manière simple de s'énoncer produira plus d'effet qu'un style fleuri qui seroit inutile ici, & qui ne feroit aucune impression sur l'esprit de la jeunesse. Ce n'est donc pas comme orateur, ainsi que je l'ai déjà dit, que je me montre au Public; mais comme un homme qui, charmé de son art, l'a tracé sur la toile d'une manière claire & intelligible pour tout le monde, & d'où mon fils l'a transcrit pour le consacrer à tout ceux qui aiment le dessin. Quoique je n'en donne ici que les premiers principes, pour l'usage de la jeunesse, il n'y a personne à qui ce livre ne puisse être d'une grande utilité pour arriver à la connoissance de tous les beaux-arts; tels que la peinture, l'architecture, la gravure, la sculpture, l'arpentage, &c. qu'on ne peut apprendre que le crayon à la main. D'ailleurs, j'y ai fait insérer des planches avec toutes les figures nécessaires pour aider la jeunesse à mieux saisir

mes idées, & je n'ai rien oublié, à cet égard, de tout ce qui peut lui être utile. Il n'y a donc que l'envie ſeule qui puiſſe y trouver à redire; mais elle s'eſt ſi bien fait connoître depuis long-tems, que je ne crains plus ſes attaques. Je me flatte même que ſes traits les plus vifs s'émouſſeront contre le bouclier que je leur oppoſe, je veux dire mon inſenſibilité. Du reſte, ſi mes Lecteurs veulent ſe donner la peine de parcourir avec attention, & d'un bout à l'autre, ce petit écrit, je ne doute point qu'ils n'y trouvent beaucoup plus qu'il ne ſembloit leur promettre dabord. Enfin, ſi ce traité peut leur plaire, je me croirai engagé à leur en donner bientôt un autre pour l'avancement de la peinture.



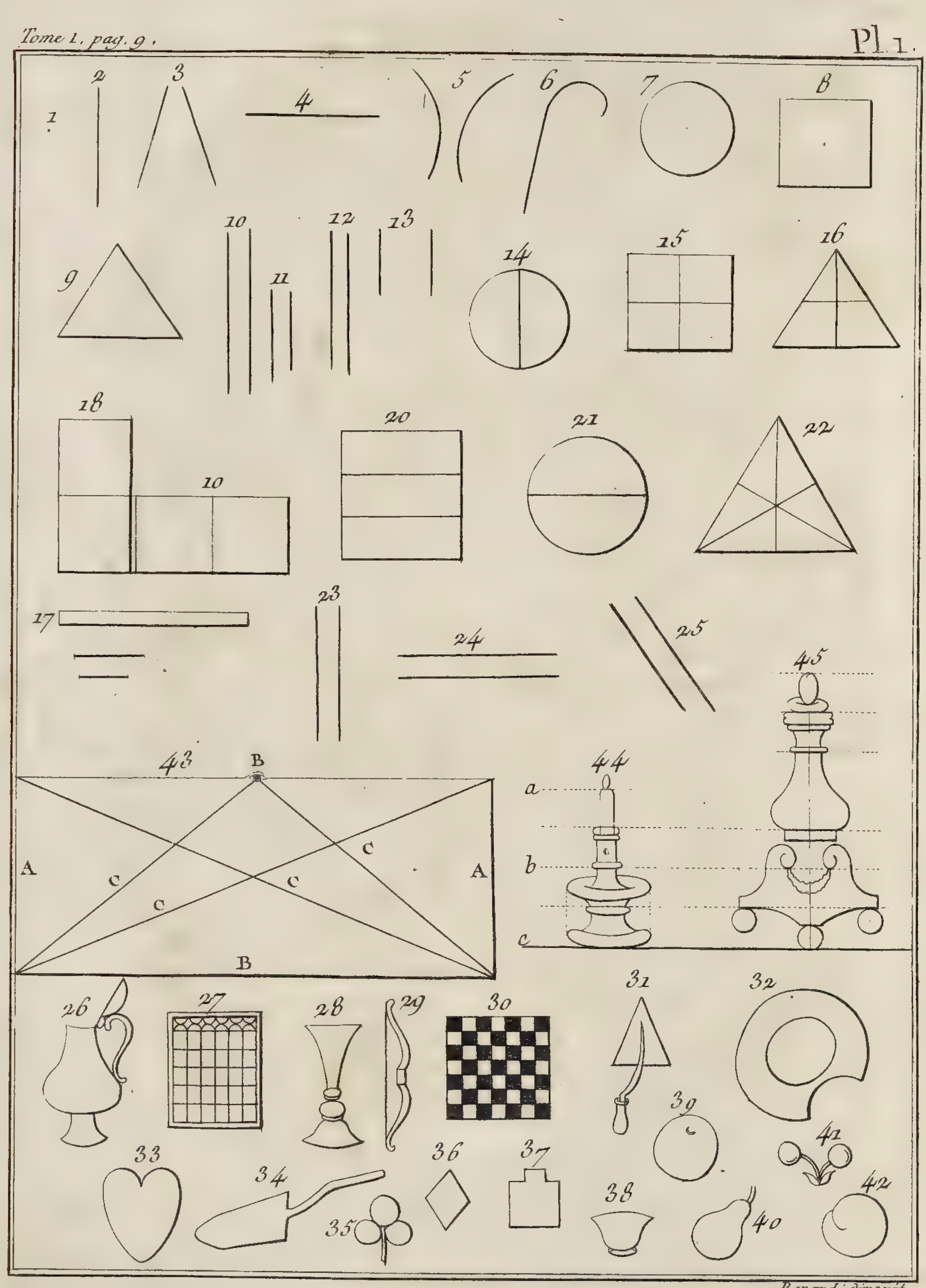


PRINCIPES DU DESSIN,

Ou moyen court & facile pour apprendre cet art par les élémens de la géométrie.

DE même que l'alphabet ou la connoiſſance des lettres ſert d'introduction à la grammaire, la géométrie eſt auſſi le premier pas qui nous conduit au deſſin, auquel on ne peut jamais bien arriver ſans elle, non plus qu'à tout autre art ou à toute autre ſcience. En effet, c'eſt par la géométrie, & par le moyen des traits ou des lignes que nous apprenons à connoître la longueur & la largeur des corps ; ce qui eſt droit ou courbe, ce qui eſt horizontal, perpendiculaire ou oblique ; ce qui eſt rond,

ovale, carré, hexagone, octogone, cintré, concave ou convexe ; en un mot, toutes les figures & toutes les formes imaginables. Et comme il n'existe aucun corps qui n'ait une de ces formes, il est nécessaire de commencer par en instruire les jeunes gens qui veulent s'adonner au dessin, & même les y arrêter, jusqu'à ce qu'ils en soient bien pénétrés. Si j'avois plusieurs fils, je ne voudrois pas qu'aucun d'eux s'appliquât à un art ou à une science, à moins qu'il ne sût bien lire & écrire ; je voudrois même, s'il étoit en mon pouvoir, qu'ils apprissent un peu de latin ; & il me semble qu'à l'âge de dix ou douze ans, ils en sauroient assez pour s'adonner alors à quelque art ou à quelque science. Je mets dix ans de plus pour mûrir l'esprit, & donner de l'essor au génie, ce qui nous conduit à vingt-deux ans. J'en ajoute encore dix autres pour régler & choisir le genre de vie qu'on veut suivre ; ce qui en fait trente-deux. Prenons en dix autres pour atteindre à la perfection, soit dans la théorie ou dans la pratique ; cela revient à quarante-deux en tout. Depuis cet âge jusqu'à cinquante, & au-delà, si l'on peut y arriver, c'est le tems propre à acquérir un grand nom, & à consolider sa fortune. C'est ainsi que je partage la vie d'un peintre. Cependant le ciel en dispose à sa volonté : les uns s'élancent plutôt dans la carrière, & les autres plus tard ; quoique d'ailleurs le travail est inutile lorsque le génie manque : *absque ingenio, labor inutilis*. Enfin, l'expérience nous apprend que le plus sûr moyen de réussir dans le dessin, est de s'y attacher de bonne heure sous



Benard direxit.

ſous un habile maître ; en s'y appliquant avec ſoin & conſtance ; ce qui, dans toutes les ſciences, eſt le meilleur moyen de ſe rendre aiſées les choſes les plus difficiles.

Première Leçon.

Pour donner à un élève un ſolide fondement de l'art du deſſin, & le conduire à ce qu'il y a de plus caché, le maître doit vaincre la peine de commencer par les principes les plus ſimples, & s'y arrêter juſqu'à ce qu'ils ſoient bien gravés dans la mémoire de l'enfant ; puiſque ſans cela il eſt impoſſible qu'il y faſſe aucun progrès, bien loin d'atteindre à la perfection.

Les premiers élémens du deſſin, conſiſtent donc à faire divers traits, ou des lignes différemment tracées ; c'eſt ce qu'on peut regarder comme l'alphabet de la géométrie.

Exemple.

Nous expoſons dabord ici aux yeux des élèves un point marqué planche première, fig. 1 ; enſuite une ligne perpendiculaire 2 ; deux lignes obliques 3 ; une ligne horizontale 4 ; deux lignes courbes 5 ; & une ligne mixte 6.

Les élèves doivent commencer par ſe former une idée exacte de toutes ces lignes ; ce qui ne leur ſera pas difficile, puiſqu'ils en voient tous les jours la figure dans les objets qui ſe préſentent à leurs yeux.

Mais comme il ne faut pas qu'ils ſe bornent à la théorie

de cet art, & qu'ils doivent chercher à en acquérir la pratique, le maître peut tracer lui-même ces lignes sur une ardoise, & leur enseigner à les imiter avec une touche. Il n'y a nul doute qu'ils n'y réussissent après l'avoir essayé trois ou quatre jours de suite; mais s'il leur manquoit encore quelque chose à cet égard, il sera facile au maître de leur montrer de quelle manière ils doivent tenir le crayon ou la touche, & comment il faut qu'il s'y prennent pour former ces traits d'une manière nette & hardie. Car si les élèves s'accoutument d'abord à une mauvaise manière, il est plus difficile de les en corriger dans la suite, que de leur en faire prendre une bonne dans le commencement. Cela fait, le maître peut passer à de nouvelles leçons & à de nouveaux exemples.

Le maître qui aura deux écoliers sous lui, à-peu-près du même âge, peut déjà connoître, par cette première leçon, toute simple qu'elle puisse paroître, la différence du talent & du génie de l'un & de l'autre; car il arrive souvent que celui qui brilloit le premier au collége, réussit le moins bien ici. L'un, plus hardi que son camarade, formera tout-d'un-coup ses traits d'une main hardie; tandis que l'autre, plus timide, tracera les siens d'une main indécise & tremblante, & les gâtera par conséquent. Cette différence doit, en général, être attribuée à la différente éducation qu'on donne aux enfans. C'est pourquoi il faut les accoutumer de bonne heure à s'appliquer à leurs exercices avec toute l'attention possible; en se ressouvenant du précepte

d'Horace (*Livre II. Epiſt.* 2.) : « Qu'un vaſe conſerve » long-tems l'odeur de la première liqueur qu'on y a » verſée ».

D'un autre côté un maître qui a de la prudence doit obſerver attentivement l'humeur & l'inclination de ſes élèves, afin de les amener tous à ſon but, quoiqu'ils ſoient d'un caractère différent. Il doit ſavoir auſſi de quelle manière il faut s'y prendre pour inſtruire la jeuneſſe avec ſuccès, & s'accommoder à la portée de leur génie.

On doit éviter tout ce qui peut faire quelque obſtacle à l'avancement des élèves, & tenir à leur égard, un juſte milieu entre le relachement & une trop grande ſévérité, quoique la douceur ſoit toujours la plus ſûre voie. De bonnes paroles & des manières honnêtes font infiniment plus d'impreſſion ſur la jeuneſſe qu'une violente réprimande, qui eſt plus propre pour celui qui tient la férule, que pour celui qui tient la palette & le pinçeau, qui doivent être maniés gaiement & avec plaiſir. D'ailleurs, un maître ne doit jamais ſe laiſſer aller à l'impatience, quand même il eſt obligé de revenir plus d'une fois ſur la même choſe; ſur-tout lorſqu'il voit que ſes élèves font de leur mieux pour bien comprendre ſes leçons & les mettre en pratique. Il eſt certain que les commencemens ſont toujours fort pénibles pour le maître; mais il en reçoit un prix d'autant plus doux, quand il voit qu'un élève fait conſtamment de nouveaux progrès, & promet de ſe diſtinguer un jour. Il faut donc qu'il ne s'ennuye point de répéter ſouvent la même choſe, parce que la mémoire & la conception

de la jeunesse sont foibles & délicates, & que *la brièveté*, pour me servir du proverbe latin, *leur est d'un grand secours* *.

Seconde Leçon.

C'est ainsi que nous allons au-devant de tout ce qui peut aider les élèves; & que bien loin d'étouffer cette noble ardeur qu'on voit éclater de plus en plus dans la jeunesse, nous tâchons de l'entretenir; car il arrive souvent que de beaux génies viennent à la perdre par la sévérité avec laquelle on les traite. Il y en a plusieurs autres auxquels il est inutile d'avoir reçu de la nature un génie propre à la peinture, à cause que, par l'ignorance de ceux qui les instruisent, ils l'emploient mal; au lieu que, s'ils avoient d'habiles maîtres, ils y auroient sans doute parfaitement réussi.

On ne doit donc jamais forcer un jeune homme à s'attacher à un art pour lequel il ne se sent point de penchant; car tout ce qu'on fait par contrainte excite le dégoût. On peut bien essayer, à la vérité, son inclination à cet égard; mais comme un bon cheval n'a pas besoin de l'éperon, de même le génie de l'élève ne doit souffrir aucune violence. C'est par l'attrait de l'agrément qu'il faut stimuler le naturel, qui d'ailleurs ne veut pas être opprimé. L'art de la peinture sur-tout demande, dès les premiers commencemens, quelque désagréables

---

* *Brevitas memoriæ amica.*

qu'ils paroissent, une manière libre; c'est pourquoi il est nécessaire de l'enseigner, pour ainsi dire, en badinant. Il ne faut donc pas embrasser trop de choses à la fois, ni accumuler tout ensemble, afin d'éviter la confusion. On va sûrement, lorsqu'on marche à petits pas, tandis qu'en courant on risque de broncher, de tomber même, & de ne pouvoir se relever de longtems. Pour cet effet, après avoir enseigné à tirer une ligne droite, oblique, transversale, courbe ou mixte (en quoi les élèves cherchent souvent à se vaincre les uns les autres, même sans en connoître l'utilité); nous irons peu-à-peu plus avant (quelque puérile que cette méthode puisse paroître) en nous mettant à leur portée, & en leur faisant voir par ce qu'ils viennent d'apprendre dans cette première leçon, la nécessité qu'il y a de le bien savoir.

Il faut donc examiner avec soin si ces lignes sont telles qu'elles doivent être; pour louer les élèves de ce qu'ils auront bien fait, en leur montrant, avec douceur, les fautes qu'ils peuvent avoir commises, & en leur indiquant les moyens de les corriger. Cette méthode fait plus d'impression sur ceux qui commencent, que les discours les plus étudiés, parce qu'il faut qu'ils fassent alors plus d'usage de leurs yeux que de leur esprit. Ceci les encourage à suivre l'exemple de leur maître, & à l'imiter. Ils s'exerceront ensuite d'eux-mêmes à tirer ces lignes, & à se disputer entr'eux à qui les tracera d'une manière qui approche le plus de l'original.

La seconde leçon, que nous donnons à nos élèves,

ſemble revenir à la prémière, & ne paroît pas de plus grande conſéquence. La voici :

Exemple.

La figure n° 7 de la même planche I, eſt un cercle avec un point au centre; n° 8 eſt un carré avec un point au milieu; n° 9 eſt un triangle également avec un point au centre; n° 10 offre deux lignes perpendiculaires & paralleles; n° 11 ſont deux lignes beaucoup plus courtes, perpendiculaires & parallèles; n° 12 ſont deux lignes plus longues & plus ſerrées, parallèles & perpendiculaires; n° 13 préſente deux lignes auſſi courtes que celles du n° 11, mais plus éloignées l'une de l'autre, perpendiculaires & parallèles; n° 14 eſt un cercle avec une ligne droite, appellée diamètre, qui le traverſe par le milieu; n° 15 eſt un carré avec une ligne perpendiculaire & une ligne horizontale qui le partagent également par le milieu; n° 16 eſt un triangle équilatéral avec une ligne perpendiculaire qui le coupe en deux, du haut en bas, & une ligne horizontale qui le partage en travers.

Les figures que nous préſentons ici aux yeux des élèves, ne leur paroîtront pas difficiles à imiter, parce qu'ils ſont déjà exercés à tracer des lignes. Il ſera néanmoins convenable de les engager à s'en occuper avec zèle, en les flattant de l'eſpoir de leur donner bientôt des choſes plus amuſantes & plus eſſentielles à faire.

Troiſième Leçon.

Après avoir fait bien concevoir aux élèves ce que c'eſt qu'un cercle, un triangle & un carré, dont on a parlé dans la leçon précédente; on leur enſeignera à les tracer correctement par le moyen du compas & de la règle, dont le premier ſert à former des cercles, & l'autre à tirer toutes ſortes de lignes droites, ſoit perpendiculaires, obliques ou horizontales; en promettant quelque récompenſe à celui qui fera le mieux. Enſuite, au lieu de l'ardoiſe & de la touche, on ſe ſervira du crayon & du papier, & l'on paſſera, en même-tems, à la troiſième leçon.

On leur donnera encore ici quelques nouveaux exemples qui tiennent aux précédens, & on leur enſeignera à les meſurer avec le compas, pour ſavoir quelle en eſt la longueur, la largeur & la hauteur. Pour cet effet, on y joint la meſure, qui eſt celle d'un pied, marquée par la double ligne tranſverſale; fig. 17 pl. I, celle qui ſuit en eſt le tiers, & la troiſième en eſt le quart. On doit auſſi leur apprendre les termes de l'art, qui forment, pour ainſi dire, leur alphabet.

Exemple.

Fig. 17 pl. I, eſt, comme nous venons de le dire, une meſure d'un pied; n° 18 eſt une pierre carrée, large d'un pied & haut de deux pieds; n° 19 eſt une ſemblable pierre couchée ſur ſa longueur; n° 20 eſt un carré

diviſé en trois parties égales ; n° 21 eſt un cercle avec ſon diamêtre horizontal ; n° 22 eſt un triangle avec une ligne tirée de chacun de ſes angles ſur un de ſes côtés ; les n°s 23, 24 & 25 ſont encore des lignes parallèles, perpendiculaires, horizontales & obliques.

On fera copier cette leçon aux élèves, de même que la précédente, en les flattant de les occuper bientôt de choſes plus eſſentielles. Un habile maître ne ſe borne pas à leur demander s'ils ont bien compris les exemples qu'il leur a donnés ; mais il les engage à les tracer de nouveau en ſa préſence ; car il arrive quelquefois qu'ils ont bien réuſſi, plutôt par haſard que par les règles de l'art. Après les avoir trouvés experts la deſſus, il paſſe à une leçon plus importante. C'eſt ainſi qu'ils ſe forment une juſte idée du contour & de la diſpoſition que doivent avoir toutes les figures qu'on leur préſente. En effet, comme ceux qui apprennent à lire, s'attachent d'abord à bien connoître les lettres enſuite à prononcer, & enfin à lire ; il en doit être de même de ceux qui s'appliquent au deſſin ; mais il ne faut jamais les traiter avec le ton impérieux qu'affectent les maîtres d'école, ni leur imprimer de la crainte ; pour n'attendre d'eux qu'une honnête & raiſonnable déférence. De cette manière, un jeune élève, qui a de la diſpoſition, fera de ſenſibles progrès. Il contemplera avec plaiſir tous les objets qui l'environnent, & lorſqu'il s'appercevra que la nature & l'art le favoriſent, il ſera animé de jour en jour, & il élèvera ſon eſprit à de grandes choſes. Il en eſt des élèves comme des enfans qui apprennent à marcher à la liſière ; car on peut dire que les hommes ſont de véri-

tables

tables enfans, dans ce qu'ils ne ſavent pas; & que les jeunes gens, bien inſtruits, ſont des hommes faits avant qu'ils ayent atteint l'âge viril. Nous avons déjà fait quitter le compas & la règle à nos élèves, & nous les avons loués de ce qu'ils ont une main ferme dans tout ce qu'ils traçent. Nous allons maintenant plus loin, en leur mettant devant les yeux quelques figures faites avec art.

Quatrième Leçon.

Nous quittons donc ici la terre, pour aller parcourir une vaſte mer où les jeunes voyageurs auront grand beſoin d'un meilleur pilote que l'étoit Palinure, qui, ſurpris par le ſommeil, tomba dans les flots, & y perdit la vie; car celui qui n'a pas de bons principes, ſera toujours un mauvais imitateur. Il eſt donc eſſentiel que les élèves aient un habile maître qui leur apprenne les véritables fondemens de l'art, & qui ne ſe borne pas à des élémens ſuperficiels; puiſque, par de bonnes inſtructions, il peut donner, en peu de tems, de grandes lumières à ceux qui ſont actifs & diligens. Auſſi les Lacédémoniens avoient-ils coutume de choiſir un des plus illuſtres & des plus habiles de leurs magiſtrats pour veiller à l'éducation de leur jeuneſſe. Mais aujourd'hui les bons maîtres ſont auſſi rares que les gens de bien. De ſorte que c'eſt avec raiſon qu'on ſe plaint de ce que quantité d'excellens génies, nés avec du talent, deviennent de mauvais peintres, par la ſeule raiſon qu'ils ſont mal inſtruits. Il faut convenir que la nature a beaucoup de force d'elle-même, ſans y joindre l'inſtruction,

& que celle-ci est impuissante sans le secours de la nature ; mais on peut dire que la nature est aveugle, si l'art ne lui dessile les yeux. La nature commence à nous ouvrir son fertile sein & à nous présenter une infinité de choses, dont nous en mêlerons quelques-unes avec d'autres artificielles, pour animer notre jeune élève par la représentation de ce qui lui est déja connu ; car on sait que les enfans s'amusent assez volontiers à tracer les objets qui se présentent journellement à leur vue ; & c'est ainsi que la nature imprime bientôt dans leur esprit ce qui s'accorde avec leur penchant. J'avoue néanmoins que ce sont là les moindres ouvrages de l'art, & qu'il est infiniment plus beau de savoir peindre l'homme, la plus noble des créatures, que tous les objets de la nature morte. En effet, que peut-il y avoir de plus glorieux & de plus digne de l'art, que de représenter un être animé d'un souffle divin, & qu'on peut regarder comme un petit monde, qui nous présente, en abregé, tout le systême de la création ? C'est pour cela même qu'il y auroit de l'imprudence à y porter la main, & qu'il en résulteroit plus de honte pour nous, que n'en eût Prométhée, lorsqu'il déroba le feu du ciel pour animer l'homme qu'il avoit formé à l'imitation de celui de Jupiter. Ainsi nous allons continuer par les choses les plus faciles, pour arriver, peu-à-peu, à celles qui sont plus élevées.

Exemple.

La fig. 26 de la planche I, marque un pot à l'eau ; 27 une fenêtre ; 28 un verre à vin ; 29 un arc ; 30 un

damier; 31 une truelle; 32 un baſſin à barbe; 33 un cœur; 34 une pelle; 35 un trefle; 36 une loſange; 37 une boîte à thé; 38 une taſſe; 39 une pomme; 40 une poire; 41 deux cerifes; 42 une pêche.

Ce ſont là, ſans doute, des choſes communes, mais qui ſont agréables à faire à la jeuneſſe. Elles peuvent même ſervir à ceux qui ont l'eſprit formé, pour entrer plus avant dans le riche palais de la nature, & s'élever aux plus ſublimes délicateſſes de l'art. En effet, quoique ces figures ſoient, pour ainſi dire, ſans corps, & qu'elles ſe réduiſent à des lignes droites, obliques, courbes, &c.; il eſt d'une néceſſité abſolue de les apprendre, parceque toutes les eſpèces de lignes & de formes s'y trouvent; & que lorſqu'on peut bien tracer les contours de ces bagatelles, il n'y a rien dont on ne puiſſe venir à bout. Par exemple, la truelle, fig. 31, n'eſt preſque autre choſe qu'un triangle. Le col du pot à l'eau, fig. 26, eſt une eſpèce de carré; la panſe en eſt circulaire, & le pied triangulaire. Mais lorſqu'on fait la panſe de ce pot, on doit tirer d'abord le côté droit; enſuite le gauche, en commençant toujours du haut en bas. Je dis la même choſe des côtés du pied, qu'il faut enſuite agencer enſemble. Après quoi, tirez une ligne perpendiculaire à travers le milieu du pot, & vous verrez par-là s'il eſt plus gros d'un côté que de l'autre. C'eſt ainſi qu'il faut exécuter toutes choſes ſuivant les règles de l'art, afin qu'il n'y manque rien. De cette même manière on s'affermira, peu-à-peu, la main, dont les traits feront toujours hardis dans tout ce qu'on deſſinera, ſoit qu'on l'ébauche, ou qu'on le finiſſe; au lieu

que, ſi l'on néglige ces principes, on ne fait que travailler au haſard, & l'on n'arrive jamais à l'exactitude, ni à une parfaite connoiſſance de l'art.

Cinquième Leçon.

Pour atteindre donc à cette hardieſſe de traits, & à l'exactitude dont je viens de parler, nous propoſerons l'exemple ſuivant.

Exemple.

AA. de la figure 43 pl. I, marquent deux lignes droites perpendiculaires. BB. deux lignes droites horizontales. CCcc. quatre lignes obliques.

On ne voit d'abord ici que des lignes qui ſont déjà connues de notre élève, & qu'il ſait tracer avec juſteſſe. Mais au lieu de les appeller ſimplement deux lignes perpendiculaires, horizontales ou obliques, nous lui apprendrons à les nommer des parallèles. Tous les traits de l'art doivent avoir leurs noms particuliers, & cela eſt fort utile, comme on le verra dans la ſuite. Nous ne devons penſer qu'à imprimer à l'élève une idée exacte des choſes à meſure que nous les traiterons, afin qu'il n'agiſſe pas en aveugle, & qu'il n'embraſſe pas l'ombre pour le corps. C'eſt pourquoi nous ne l'accablons pas ici d'une foule d'exemples, qui ne ſerviroient qu'à l'embarraſſer, au lieu de lui être utiles. Nous chercherons, à la vérité, quelquefois à lui donner un exemple ou une comparaiſon ; mais ce ſera toujours d'une manière

courte, précife & convenable au fujet, du moins autant qu'il eſt poſſible. Mais lorfque nous ferons plus avancés, nous lui préfenterons des figures plus compliquées, fuivant que le cas le demandera.

D'ailleurs, il faut fe rappeller que la ligne horizontale d'en-haut s'appelle l'horizon, & que le petit œil qu'on y voit au milieu, fe nomme ici le point de vue. Les deux lignes qui fortent de cet œil, & toutes les autres que l'on pourroit en tirer, font des rayons vifuels. La ligne horizontale d'en-bas, eſt la ligne de terre. Les deux lignes tirées de l'un & de l'autre côté de l'horizon, s'appellent lignes de diſtance. Ainfi nous donnons à chacune de ces lignes le nom qui lui convient, & qu'on doit bien s'imprimer dans la mémoire. Mais s'il y a une ligne en travers, qui approche plus de l'horizon que de la ligne de terre, on dit qu'elle eſt parallèle à l'horizon; au lieu que fi elle eſt plus près de la ligne de terre que de l'horizon, on dit qu'elle eſt parallèle à la ligne de terre.

Cependant, afin de récréer l'efprit des élèves, on peut leur donner, de tems en tems, à feuilleter un livre d'eſtampes ou de figures deſſinées par les plus habiles maîtres. Cette vue excite dans la jeuneſſe une émulation toute particulière. Mais il faut prendre garde que les eſtampes foient dans un livre à part, & les figures deſſinées dans un autre; puifque ces deux fortes de chofes font propofées aux élèves dans des vues différentes. Les eſtampes ferviront donc à les divertir, en même tems qu'elles réveillent leur efprit. Lorfqu'ils en ont examiné une, ils languiſſent d'en venir à la fuivante, pour voir quelle

en ſera la compoſition. Les noms des habiles maîtres qui les ont gravées, & qu'on leur apprend, joints aux éloges qu'on leur donne, les rempliſſent d'une nouvelle ardeur; ſur-tout ceux qui les conſidèrent avec quelque attention, qui ſont réſolus de s'appliquer toute leur vie à la peinture, en ſe rendant habiles, & d'acquérir une grande réputation dans cet art. D'ailleurs, ils peuvent remarquer dans ces eſtampes ce qu'ils ont déja appris, & de cette manière ſe fortifier de plus en plus dans les règles de l'art. Et qui eſt-ce qui ne feroit pas animé à ſuivre ces grands exemples? lorſqu'on y voit un deſſin correct & élégant, des figures nues d'un beau choix, des mouvemens gracieux, des paſſions bien exprimées *, une draperie bien jetée, des attitudes pittoreſques & convenables, une magnifique architecture, des ornemens de bon goût, une belle compoſition, de la varieté dans les coëffures & les vêtemens, ſuivant le coſtume des différens peuples, tels que l'armure des Grecs, des Romains, des Perſes, &c; en un mot, tout ce qui peut ſe trouver dans les meilleures gravures. Mais tout cela ſe voit encore mieux dans les deſſins des habiles maîtres, & l'on peut auſſi en tirer plus d'avantage, puis qu'on y apprend à manier le crayon ou le pinceau d'une manière facile; au lieu

---

* Il eſt bon de renvoyer ici à l'excellent *Traité des Paſſions de le Brun*, en faiſant obſerver qu'il faut avoir ſoin de ſe procurer l'édition originale de B. Picart, qui eſt beaucoup plus correcte, & qui d'ailleurs a été augmentée de pluſieurs têtes, depuis les contrefactions qui en ont paru.

qu'on ne ſauroit appercevoir le faire de ces maîtres dans les gravures, ou tout eſt renverſé, & va, pour ainſi dire, à contre-ſens.

De ſorte que ſi l'on donne aux jeunes élèves un livre de gravures, & un autre de deſſins, ils oublient ceux-ci dès qu'ils viennent à jeter les yeux ſur les premières. Mais s'ils n'ont ſous les yeux que des figures deſſinées, & qu'ils les parcourent de ſuite, ils y prennent tant de goût que leur imagination en eſt frappée, & ſe fortifie de jour en jour. Quoique je me ſois plus étendu ſur cet article que je ne le croyois d'abord, je me flatte que le Lecteur ne m'en ſaura pas mauvais gré, puiſque ce que je viens de dire ne peut ſervir qu'au perfectionnement de l'art.

Je reviens donc à l'exemple propoſé. Nos jeunes élèves devineront bien-tôt d'eux-mêmes, pourquoi & dans quelle vue on y a tracé les lignes qu'ils y voient; ce qui leur donnera une nouvelle ardeur. Ils remarqueront auſſi que toutes les choſes tendent vers leur centre; & que le moyen de faire de ſûrs progrès eſt de ne point s'écarter des règles de l'art. C'eſt à quoi toutes les figures géométriques que nous venons de tracer, & qu'ils auront appris à faire, leur ſerviront beaucoup, puiſque, de cette manière, ils ſeront en état de rendre raiſon de tout ce qu'ils feront.

Peut-être, nous dira-t-on ici, qu'il ſeroit déjà tems d'examiner les progrès de nos élèves, & que leurs parens s'impatientent de ſavoir s'ils ſont propres à l'art. Je ne doute point de la joie de ces derniers en apprenant que leurs enfans commencent à réuſſir. Tout ce que nous pouvons dire à cette occaſion, c'eſt que l'un a la conception moins facile & l'eſprit plus timide que l'autre;

& que, pour le corriger de ces défauts, il faut le mettre avec un autre qui ait plus de feu & de vivacité; car c'eſt le moyen d'encourager le premier & de le rendre plus hardi, auſſi-bien que de modérer la pétulance du ſecond, qui peut ſe livrer un peu trop à ſon imagination. Cette méthode produit donc un bon effet des deux côtés, outre qu'elle attire plus de reſpect au maître. Il eſt vrai d'ailleurs que tous les eſprits ne ſont pas également propres à la peinture; mais on ne ſauroit en décider ſi vîte; puiſque les élèves doivent d'abord être fermes dans le deſſin, pour leur donner enſuite des exemples plus difficiles à imiter, & les exercer à manier le pinceau, pour les mettre ainſi, peu-à-peu, en état de peindre des figures humaines, qui ſont les objets les plus parfaits que nous connoiſſons. C'eſt pourquoi il faut que les élèves en ſachent bien deſſiner toutes les parties, avec ce merveilleux arrangement & cette belle ſymmétrie qu'on y remarque, ſans négliger l'admirable agencement des jointures qui les réunit. Alors on pourra découvrir, comme dans une glace fidèle, à quoi ils peuvent parvenir; du moins s'ils apprennent à bien tracer toutes ces parties ſuivant les règles de l'art, tout le reſte, quelque difficile qu'il ſoit, viendra de lui-même; & c'eſt ainſi que nous les conduirons à ce qu'il y a de plus parfait.

Cependant cette méthode ne plaira pas à tout le monde, ſous prétexte qu'on ne veut faire des enfans que de ſimples deſſinateurs; ce qui ne tourneroit ni à leur profit, ni à leur gloire; quoique d'ailleurs tout le monde convient que ce noble exercice eſt d'une grande utilité, puiſqu'il ſert à connoître les talens de la jeuneſſe, & ſi elle a de

la

la diſpoſition pour quelque art qui tient au deſſin ; & que d'ailleurs il ſert à règler la vue & à former le jugement. On voit néanmoins qu'on élève les enfans, ſur-tout des grands, dans tous les exercices du corps, ſans avoir preſqu'aucun ſoin de leur eſprit ; & cela, par une trop grande paſſion pour les richeſſes. Mais de quoi leur ſervira-t-il de deſcendre d'une famille noble & illuſtre, ſi la fortune vient à tourner le dos ? Comme ils n'ont rien appris d'utile, il ne leur reſtera rien ; de ſorte qu'on peut leur appliquer le mot de Caton : *Opus fluxæ, ars perpetua.*

D'ailleurs rien n'eſt plus propre que le noble exercice du deſſin pour calmer la fougue de la jeuneſſe ; car tout ce qui occupe agréablement l'eſprit ſert à modérer les paſſions ; & un naturel doux oppoſé à un eſprit volage forme une admirable caractère, comme nous l'avons déjà remarqué ; auſſi les anciens croyoient-ils que l'aigre & le doux, mêlés enſemble, compoſoient le nectar des dieux.

J'ai trouvé par expérience qu'un eſprit gai réuſſit plutôt dans la peinture qu'une humeur ſombre & mélancolique. Le goût naturel, joint à la vivacité d'eſprit, a toujours produit des hommes extraordinaires, ſur-tout dans la peinture, qui eſt d'une ſi vaſte étendue qu'il n'y a point d'art, ni de ſcience au monde dont un habile peintre ne ſoit obligé d'avoir quelque notion. La nature donne plus d'avantage à un eſprit enjoué & vif, que l'inſtruction n'en peut fournir à un autre. Auſſi voit-on que parmi les plus habiles maîtres qui ont porté cet art au plus haut degré de perfection, il y en a beaucoup plus de ceux qui

ne reſpiroient que le plaiſir & la joie, que de ceux qui étoient d'une humeur triſte & mélancolique. Raphaël, Polydore de Caravage, Léonard de Vinci, Peryndel Vaga, le Parmeſan, Primatice, Pierre de Cortone, le Tintoret, le Giorgone, Louis & Annibal Carache, l'Albane, le Baſſan, Lanfranc & pluſieurs autres n'ont-ils pas été d'une humeur enjouée & pleine de vivacité? « Quoique les oiſeaux ayent des aîles pour voler, » a dit un écrivain, ils les reſſerrent cependant quand » ils veulent ſe repoſer ». On peut dire de même que les peintres qui ont l'eſprit vif & ardent prennent auſſi du relâche; mais lorſque les eſprits lourds & peſans veulent ſe donner de l'eſſor, ils reſſemblent au malheureux Icare, que ſes aîles artificielles ne purent ſoutenir en l'air.

Du reſte, il eſt certain qu'on ne ſauroit mieux faire que d'occuper la jeuneſſe à l'étude & aux ſciences; car, ſoit que la fortune leur manque ou non, ils ont toujours cela par devers eux, & ils ſont alors redevables à leurs parens de la bonne éducation qu'ils ont reçue. Auſſi les Pythagoriciens avoient-ils raiſon de dire que: « La vertu » eſt le fondement des villes, & que la proſpérité des » états dépend de la bonne éducation des enfans ». Ajoutez à cela que la nature ne nous porte guère qu'à l'intérêt particulier, & que l'éducation nous apprend à contribuer au bien public. La nature nous fait aſpirer à la liberté tandis que l'éducation nous enſeigne l'obéiſſance. Combien ne voit-on pas de beaux génies qui échouent faute d'être cultivés? Horace même nous apprend que l'éducation l'emporte ſur le naturel. Ce qu'il y a de plus

triſte, c'eſt que le monde eſt ſi corrompu qu'il ne ſent pas ſon mal; de ſorte qu'on peut s'écrier avec raiſon: ô tems! ô mœurs! & c'étoit avec vérité que Ciceron diſoit que les hommes ſucent, pour ainſi dire, avec le lait, tous les déſordres & tous les égaremens où ils ſe plongent.

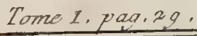
Sixième Leçon.

On ne peut donc, quelque habilité qu'on ait d'ailleurs, juger d'aucune choſe qui regarde l'art en général, à moins qu'on ne poſsède à fond le deſſin, & qu'on ne l'ait appris dans toutes ſes parties. Il n'y a perſonne, à plus forte raiſon, qui puiſſe donner ſon jugement ſur un tableau, ni décider ſi le peintre y a obſervé toutes les règles, lorſqu'il ne ſait pas lui-même en quoi ces règles conſiſtent. C'eſt donc, ſelon moi, une grande inconſéquence de la part de certains amateurs, qui ſe croient habiles, & qui même paſſent pour tels, de faire un amas de toutes ſortes de tableaux, ſans ſavoir ce qu'ils achettent, ſi c'eſt de l'or ou du cuivre; & de donner un grand prix d'un ouvrage qui ne vaut rien; ce qui ne peut venir que de leur ineptie. Cependant le monde eſt rempli de ces prétendus connoiſſeurs, qui ne jugent d'un tableau que par les couleurs brillantes qui frappent leurs yeux, incapables de rendre raiſon de rien. Mais ſi l'art reçoit aucun avantage de leur ignorance, on peut dire qu'il n'en ſouffre non plus aucun préjudice.

D'ailleurs il faut remarquer qu'on deſſine les objets viſibles en meſurant toujours des yeux la diſtance qu'il

y a d'une partie à une autre; & que, pour s'affermir la main, on doit apprendre de bonne heure la manière de manier le crayon ou le charbon de bois; laquelle conſiſte à tenir, l'un ou l'autre, entre le pouce & l'index, & à l'appuyer ſur le bout du doigt du milieu, qui doit être un peu courbé. Le charbon de bois a toujours été en uſage, il eſt vrai; mais il me ſemble qu'il vaut mieux de ſe ſervir du crayon, qui eſt plus propre & dont le trait eſt plus net; outre qu'il eſt plus facile de l'effacer avec de la mie de pain. Cependant je penſe que le charbon de bois eſt meilleur pour ceux qui commencent, & le crayon pour ceux qui ont déjà fait quelque progrès.

Le principal objet du deſſin conſiſte à faire une bonne eſquiſſe; voilà pourquoi il faut y porter une grande attention. Quelques-uns, par exemple, pour copier une ſtatue, commencent par la tête, qu'ils finiſſent avec tout ce qui en dépend, & achèvent enſuite le reſte de la figure de haut en bas. Cette méthode leur réuſſit, en général, fort mal, parce qu'ils font de cette manière la tête ou trop grande, ou trop petite; de ſorte qu'il en réſulte un tout diſproportionné, & qui ne s'accorde point avec l'original; ce qui provient de ce qu'ils n'ont pas bien obſervé les diſtances dont nous venons de parler. Que ceux donc qui veulent bien faire, ſe reſſouviennent dans tout ce qu'ils auront à deſſiner, de le diſtinguer d'abord en ſes différentes parties; d'en meſurer les diſtances avec le doigt ou le crayon, ſans compas, & d'en juger à l'œil qui s'accoutume peu-à-peu à la juſteſſe, & qui eſt notre principal guide, comme je l'ai déjà dit plus d'une



Benard direxit.

fois. Ainſi, lorſqu'on aura copié l'exemple ſuivant de la manière que je l'enſeigne, & qu'on poſſédera bien cette méthode, tout le reſte deviendra facile.

Exemple.

Pour deſſiner les deux objets qu'on voit diſtingués en différentes parties, dans les fig. 44 & 45 de la pl. I, on tracera d'abord le petit & enſuite le grand. Vous tirerez, avec votre charbon de bois, une ligne au ſommet, marquée *a*; une autre au milieu, marquée *b*; & une troiſième à la baſe, marquée *c*. Vous verrez alors ſi la figure peut entrer dans l'eſpace que vous lui deſtinez. Vous procéderez enſuite à marquer les moindres parties juſques au bout; & vous paſſerez enfin à tracer la figure. Il eſt aiſé de voir, par ce détail, que la géométrie eſt ici d'une abſolue néceſſité, & que ſans elle on ne peut rien tracer de juſte ſur le papier.

Septième Leçon.

Il faut copier avec ſoin les exemples qu'on voit dans la planche II. Le premier eſt une ovale ou la forme d'un œuf. Le n° 2 offre un viſage diſtingué en différentes parties. Les yeux ſont à une diſtance qu'il pourroit y en avoir un troiſième entre deux. Le nez a le tiers de la longueur du viſage. La bouche eſt auſſi large qu'un œil. Les oreilles ſont au niveau des yeux par en haut, & de la racine du nez par en bas, quelque long ou court qu'il puiſſe être. Dans la ſeconde tête, n° 3, on voit le même partage en

longueur & en largeur ; mais la figure & les proportions de la tête ſont différentes : la première eſt un ſixième plus longue que large ; & la ſeconde eſt carrée. Pour ce qui regarde les mains, elles ſont deux fois plus longues que larges ; & chacune de leurs parties a ſa propre longueur, largeur & épaiſſeur : voyez les fig. 4, 5 & 6 de la planche II. La longueur du pied eſt un ſixième de la taille d'un homme, & il eſt de cinq huitièmes plus long que large : voyez les fig. 7, 8 & 9 de la même planche. La longueur du viſage & des mains doit être exactement égale, & fait tout juſte le dixième de la hauteur d'une perſonne. On doit remarquer, d'ailleurs, que ce ſont là les proportions les plus régulières, tant dans les hommes que dans les femmes ; &, quoiqu'il y ait peu de perſonnes qui ſe reſſemblent, il n'y en a point qui ſoient exceptées de cette règle.

Il faut donner, en même-tems, d'autres exemples ; comme la figure des yeux, du nez, de la bouche & des oreilles, qu'on fera copier avec ſoin & une grande attention. Il eſt néceſſaire auſſi d'avoir des exemples où les ombres ſoient marquées, & que j'appelle ombres corporelles, telles que celles des fig. 10, 11, 12, 13 & 14 de la même planche II ; tandis que les fig. 1, 2 & 3 de cette planche, ne préſentent que le ſimple trait ou contour de la tête.

On n'a vu, dis-je, juſqu'ici que les contours, que nous allons maintenant remplir en leur donnant du relief par les ombres, pour faire ce qu'on appelle des corps ſolides. Il ne reſte donc plus pour cela qu'à diſpoſer les ombres, ce qui demande qu'on s'accoutume à deſſiner

avec la ſangnine, & à marquer les hachures d'une manière nette & diſtincte, ſans les eſtomper ou les grainer, ainſi que l'enſeignent quelques maîtres.

Huitième Leçon.

Les exemples qu'on donne dans la planche II, fig. 10, 11, 12, 13, 14, 15 & 16, montrent de quelle façon on doit manier le crayon, & nous font voir, en même tems, que pour former les ombres il faut que les hachures ne ſoient compoſées que de deux traits qui ſe croiſent, ou, en cas de néceſſité, de trois pour les plus fortes ombres; & que pour le relief ou la rondeur il n'y en ait qu'un ſeul. Dans les endroits où les enfoncemens ou les creux exigent toute la force du crayon, il faut eſtomper ou grainer, & ce ſeroit une peine inutile que d'y employer plus de trois hachures les unes ſur les autres, comme il paroît dans ces exemples. Il faut donc les copier avec ſoin, y donner tout le tems requis, & ne pas trop ſe hâter; car, deſſiner peu à la fois, y revenir ſouvent & le bien faire, avance plus que d'expédier beaucoup & de travailler à la hâte.

Afin donc de bien imiter ces exemples & tous les autres; il faut après en avoir tracé le contour, le reprendre avec la ſanguine; après quoi on efface avec de la mie de pain toute la ſaleté du charbon de bois. Cela fait, on retouche légèrement, par-ci par-là, tous les endroits qu'on peut avoir ternis en les frottant, comme ſont les cheveux, les yeux, le nez, la bouche, les doigts, les orteils, le contour, &c. On obſervera de ne faire

que des traits forts légers aux contours qui reçoivent le jour, & de prononcer davantage ceux qui ſont ombrés. C'eſt ainſi que le contour paroît naturel, & que les figures humaines ou les autres objets qu'on deſſine ont une beauté & une grace toute particulières. Enſuite on commencera les ombres par une ſimple hachure, mais aſſez forte néanmoins, en partant d'en haut, pour les conduire inſenſiblement juſqu'en bas, avec autant d'égalité dans les diſtances qu'il ſera poſſible. Alors on paſſera à la teinte claire ou à la rondeur, qu'on exprimera de même par de ſimples traits plus ou moins légers, ſuivant l'objet qu'on a devant les yeux; car les demi-teintes ne doivent jamais être croiſées. Nous voilà déja bien avancés, & l'on peut dire que l'ouvrage eſt à moitié fait. Pour l'achever, & donner toute la force convenable aux ombres, il faut doubler les hachures & les tripler même, s'il en eſt beſoin, comme nous l'avons déjà dit ci-deſſus. Il ne reſte plus qu'à examiner la copie, pour voir ſi elle eſt conforme au modèle; & ſi l'on trouve que les ombres ne ſont pas aſſez fortes, ou pourra les retoucher.

Remarquons maintenant ce que les deux colonnes nos 15 & 16 de la pl. II. nous offrent de relatif au ſujet que nous traitons. L'endroit de chaque colonne qui eſt également éclairé, s'appelle l'*extrême clair*, de même qu'on donne le nom d'*extrême ombre* à celui qui eſt d'une obſcurité égale partout; tandis que celui qui eſt vers l'extrêmité de la ſuperficie ou du contour, s'appelle *relief* ou *rondeur*, à cauſe qu'une colonne eſt auſſi ronde pardevant que ſur les côtés; ou bien il s'appelle *demi-teinte*, parce que le jour y diminue & s'évanouit. On peut obſerver la même choſe non-ſeulement

aux

aux colonnes, mais à tous les autres corps ronds, qui ont un endroit où le jour diminue & ſe perd ; c'eſt-à-dire, aux uns plus & aux autres moins. Il en eſt de même de la ſurface du tailloir ou carré placé ſur le ſommet de nos deux colonnes ; & c'eſt alors ce qu'on appelle *teintes fuyantes*. La *demi-teinte* porte ce nom, à cauſe qu'elle tient un milieu entre l'extrême clair & l'extrême ombre, & qu'elle réunit par conſéquent ces deux extrêmes. Suppoſons d'ailleurs qu'une de ces colonnes ſoit auſſi chargée de bas-reliefs que celle de Trajan ou d'Antonin ; on ne dira pas moins qu'elle a, en général, ſon extrême jour & ſon extrême ombre, quoique chaque figure y aura ſes jours & ſes ombres particuliers. Il en ſera comme d'une grappe de raiſins, dont chaque grain, pris à part, a ſon jour & ſon ombre ; mais qui, réunis enſemble, donnent à la grappe toute ſa rondeur.

Pour ce qui regarde les hachures faites avec la ſanguine, il eſt probable que les élèves les trouveront plus difficiles à exécuter que s'ils grainoient ces endroits ; mais ils verront bientôt qu'elles ſervent à leur affermir la main, car il eſt de la dernière importance que les traits en ſoient tous de la même groſſeur, & d'une égale diſtance entr'eux, afin que les teintes ſombres ou claires s'en diſtinguent mieux : ce qui fait qu'ils demandent plus de jugement & d'exactitude ; puiſqu'on doit ſavoir au juſte l'effet que produiront deux ou trois ou quatre traits qui ſe croiſent les uns les autres ; ce qui ne peut arriver lorſqu'on eſtompe ou graine ces endroits, comme il eſt aiſé de le concevoir. Il eſt ſans doute inutile de faire l'apologie de ce que nous nous arrêtons ſi long-tems

ſur ces détails, puiſqu'ils ne peuvent ſervir qu'à donner de la fermeté & de la preſteſſe à la main, ainſi qu'une grande juſteſſe à l'œil

Peut-être paroîtra-t-il ſingulier que je donne ici le même exemple de trois ou quatre manières différentes ; ce que j'ai cru néceſſaire, non-ſeulement à cauſe de la variété qu'on y voit, & dont on s'appercevra bientôt en le copiant ; mais ſur-tout afin qu'on prenne une idée plus exacte du tour des hachures, comme on le voit dans la tête, nº 13 pl. I. qui eſt jetée en arrière, & dans celle, nº 14, qui penche en avant. Remarquez les hachures qui paroiſſent au front de la tête, nº 13, & de l'autre qui ſuit, nº 14 ; les unes tournent en haut en forme d'arc, & les autres en-bas. On apperçoit mieux cette différence dans une colonne qui eſt ombrée au-deſſus & au-deſſous de l'horizon, ſur-tout ſi l'on entend la perſpective. Il ſuffira donc pour le préſent de ſavoir en quelles circonſtances il faut varier les hachures, pour y accoutumer la main ; puiſque c'eſt en cela que conſiſte la belle manière. Mais ce n'eſt pas la ſeule choſe qu'il y ait à obſerver, & un contour exact & hardi n'eſt pas moins eſſentiel à un ouvrage, qui ſans cela ne peut être beau, ni agréable.

Neuvième Leçon.

Après avoir parlé juſqu'ici des têtes, des mains & des pieds, ainſi que du maniement de la ſanguine, nous paſſerons inſenſiblement aux figures. Je préſente ici aux élèves un autre exemple, afin qu'ils y obſervent la



Benard direxit.

ſtructure des différentes parties du corps, & leur emboîtement. Ils ébaucheront donc les deux figures 1 & 2 de la pl. III., en gros, ou du moins leur principales parties, avec du charbon de bois, en n'y employant que des traits légers mais corrects, & en commençant par la figure qui eſt debout. Il faut d'ailleurs qu'ils tracent d'abord le côté droit de la figure; parce qu'alors les premiers traits ſont toujours expoſés à l'œil, & que le reſte ſuit plus naturellement & donne moins de peine. Au lieu que ſi l'on commence par le côté gauche, la main dérobe l'objet & empêche de le voir. Avant même que l'élève applique ſon charbon ſur le papier, il eſt à propos & fort avantageux qu'il tienne quelque tems ſon modèle à la main, qu'il le conſidère avec toute l'attention poſſible, & qu'il prenne garde comment les figures & leurs principaux membres s'accordent enſemble; juſqu'à ce qu'il ait imprimé dans ſon eſprit toutes leurs attitudes; ce qui lui donnera une grande facilité pour l'exécution.

Il n'eſt d'ailleurs pas tems encore d'exiger de l'éleve qu'il faſſe ſa copie plus grande ou plus petite que ſon modèle : ce ſeroit trop demander de lui; ainſi nous nous bornerons à la lui faire exécuter de la même grandeur.

Afin donc que la figure 1, de la pl. III. ſoit tracée de la manière la plus ſure & la plus exacte, il faut qu'il tire d'abord ſur le papier, avec le charbon, la ligne centrale ou perpendiculaire, & qu'il réfléchiſſe ſur le rapport qu'il doit y avoir entre la tête & le pied ſur lequel la figure porte; comme je l'ai enſeigné dans la ſixième leçon, à l'égard du chandelier & du pot à l'eau. Qu'il mette enſuite un

point à l'endroit où il conjecture, à-peu-près, qu'il doit placer la tête, le nombril & le pied; & qu'alors il ébauche les principales parties de la figure du haut en bas. Cela fait, il s'appercevra bien à quelle hauteur la figure ſuivante, nº 2, doit commencer, & il ſe dira à lui-même, comme s'il vouloit enſeigner quelqu'un: le ſommet de la tête de cette femme doit être de niveau avec la poitrine de l'homme, où il marquera un point. Son menton doit ſe trouver de niveau avec le nombril de l'homme, & mettra encore un point, & ainſi de même de toutes les autres parties juſqu'au bout; & de cette manière tout ſe trouvera à ſa juſte place. Mais pour l'exécuter il faut que le deſſinateur ſoit en repos, & n'entende aucun bruit, afin de pouvoir remarquer facilement ſes fautes, & devenir, pour ainſi dire, maître, quoiqu'il ne ſoit qu'élève. Il n'aura même guère plus de peine à ébaucher quatre ou cinq figures de ſuite, ou même une vingtaine ſi l'on veut, qu'une ſeule; car il peut ſuivre à l'gard de toutes la méthode qu'il aura obſervée dans cet exemple, qui fait voir que les figures d'une compoſition naiſſent, en quelque ſorte l'une de l'autre. Lors donc que l'ébauche eſt tirée en gros, & que les principales parties ſe trouvent à leur juſte place, il apportera une grande attention à comparer ſa copie avec ſon modèle, pour voir ſi la diſpoſition en eſt bien obſervée, & ſi les figures produiſent tout leur effet; puiſque ſi cela n'eſt pas marqué bien exactement dans l'eſquiſſe, il éprouvera tant de peine & de dégoût à retoucher ſon ouvrage, qu'il perdra bientôt l'envie & l'ardeur qu'il avoit pour le travail, avant qu'il ſoit à moitié fini. Mais ſi l'eſquiſſe eſt bien

tracée; ſi le contour des parties eſt obſervé avec ſoin; ſi l'on a ajouté ou retranché ce qu'il faut, on peut s'attendre à un heureux ſuccès.

Lorſqu'on vient à paſſer la ſanguine ſur l'eſquiſſe, on doit prendre garde ſur-tout de ne pas en faire diſparoître l'eſprit qui s'y trouve déja; ce qui arrive aiſément, ſi l'on ne remarque pas quelles ſont les parties qui donnent un mouvement naturel & de l'action aux figures.

Dixième Leçon.

Lorſque l'élève comprendra bien tout ce que nous avons enſeigné juſqu'ici, il ſera tems qu'il donne des preuves de ce qu'il ſait faire dans le deſſin, & qu'il travaille ſur des principes fixes. On lui donnera alors un bas-relief, c'eſt-à-dire, une demi-boſſe de deux figures, l'une drapée & l'autre nue, pour voir s'il a bien compris tout ce que nous avons remarqué ſur les eſquiſſes, la compoſition, la diſpoſition & le tour à donner aux hachures, ſuivant la diverſité des objets; de la manière que cela eſt indiqué dans les fig. 3, 4, 5, 6, 7 & 8 de la pl. III. Mais il faut avoir ſoin ſur-tout qu'il ne mette pas ſon modèle, ni trop près, ni trop loin du jour, & qu'il le tienne à une diſtance ſi proportionnée que l'ombre en ſoit d'une force convenable; car, plus il ſera éloigné du jour, plus les ombres en paroîtront foibles & douteuſes. Il ne faut pas non plus que l'élève ſoit aſſis trop près de l'objet; mais il doit s'en trouver à une diſtance raiſonnable; c'eſt-à-dire, qu'il puiſſe diſtinguer facilement les attitudes, mais ſur-tout les ombres des yeux, du nez, de la bouche,

& des autres parties essentielles ; ce qui est une preuve qu'il n'en est pas trop éloigné. En troisième lieu, il doit placer l'objet à une telle hauteur, que les yeux des figures soient au niveau des siens, comme nous le dirons plus au long dans la suite. En quatrième lieu, il faut qu'il prenne garde de ne recevoir qu'un jour médiocre par une seule fenêtre ; vu qu'alors on observe mieux les ombres, que par un trop grand jour qui vient de plusieurs endroits écartés les uns des autres, ce qui rend les ombres douteuses. Il seroit inutile d'enseigner ici à l'élève de quelle manière il doit tenir son porte-feuille ou l'ais sur lequel il dessine, puisqu'il le voit pratiquer tous les jours par d'autres. Après qu'il aura donc copié le bas-relief, dont nous venons de parler, on pourra juger s'il est en état d'aller plus loin, & de dessiner avec le blanc & le noir sur du papier gris ou bleu ; car lorsqu'on sait bien disposer les hachures on se rend facilement maître du reste.

Onzième Leçon.

Après avoir parlé de l'esquisse & de la position des figures, dans la sixième & dans la neuvième leçons, comme aussi du tour des hachures, dans la huitième ; il ne sera pas inutile d'en venir au dessin qui se fait avec la pierre blanche & noire, sur du papier bleu ou gris. Pour acquérir de la facilité à cet égard, il n'y a pas de meilleur moyen que de s'exercer à imiter le plâtre ou des dessins rehaussés de blanc ; puisque la coutume, comme le dit le proverbe, est une seconde nature. C'est dans cette vue que nous présentons au jeune élève des têtes imitées du

plâtre, dans les planches II & III. Mais au lieu que, ſur le papier blanc, on arrondit les objets par les ombres, en ménageant les jours; on doit, au contraire, ménager ici les ombres, & arrondir les jours avec le crayon. Ce n'eſt pas qu'on n'ait plus du tout beſoin d'ombres; mais il n'en faut que peu, & ſeulement en certains endroits. Lorſqu'on a tracé le contour, on deſſine, avec la pierre blanche, les parties les plus ſaillantes & les plus éclairées, comme le front, le nez & les joues, qu'on adoucit peu-à-peu, non avec des hachures, mais en eſtompant, aux ſeuls endroits où le jour vient à manquer, & où il ſe réunit avec l'ombre, comme on peut le voir ſur de pareils deſſins. Cela fait, on prend la pierre noire ou rouge, & l'on achève les ombres avec des hachures, par-tout où il doit y en avoir. Enſuite, on éclaircit les jours de la même manière avec la pierre blanche.

Outre que cette manière de deſſiner eſt fort agréable, elle eſt plus expéditive, & par conſéquent plus avantageuſe au peintre. Je ne vois pas même, s'il m'eſt permis de dire ma penſée, que les hachures ſur le papier blanc ſervent de quelque choſe à la peinture; au lieu que l'autre méthode lui eſt d'un grand ſecours. Et véritablement, s'il y avoit des crayons de toutes les couleurs, ce qu'on auroit ainſi exécuté ne feroit-il pas l'effet d'une peinture? Il eſt donc eſſentiel de s'inſtruire à fond de cette méthode, qui d'ailleurs n'eſt pas auſſi facile qu'on pourroit ſe l'imaginer, à moins qu'on n'ait appris auparavant à manier la ſanguine. D'un autre côté, on ne doit pas ſe laiſſer éblouir par une belle manière, puiſque le plus beau & le plus expéditif maniement du monde ne ſauroit jamais faire un deſſinateur

habile & accompli : l'attitude exacte, la beauté du contour, & le rapport des parties entr'elles & avec le tout, voilà par où il doit s'élever à la perfection. C'est pourquoi je recommande aussi sur-tout aux élèves de ne s'adonner à la peinture, qu'après qu'un habile maître aura jugé qu'ils sont experts dans le dessin. Ce n'est pas que je prétende, avec quelques peintres, qu'il faille employer dix-huit, vingt ou vingt-quatre ans à manier le crayon, avant que d'en venir au pinçeau. Bien loin de là, je pense que c'est mal s'y prendre que de faire perdre ainsi un tems destiné à faire usage de la raison. Mais il n'est que trop ordinaire aux jeunes élèves qui s'entendent louer, de se croire capables de manier tout de suite le pinceau, quoiqu'ils sachent à peine bien tenir le crayon. Il y en a d'autres qui, d'abord pleins d'ardeur, la perdent presqu'aussitôt. On en voit enfin d'une troisième espèce, qui ne font que passer d'une chose à une autre & qui finissent par ne rien savoir; mais revenons à notre sujet.

Puisque nous avons déja instruit notre élève à copier un dessin, il est à propos qu'il sache de quelle manière il faut dessiner le visage riant qu'on voit planche III. n° 5. Il ne doit marquer d'aucun trait les petits plis qui sont dans les endroits éclairés, parce qu'ils seroient alors trop durs, & que le fond du papier suffit pour cela; quoique tout le monde ne soit pas de cet avis. Il commencera par le plus haut jour, c'est-à-dire, le front; de là il passera au nez, & ainsi de suite. Mais pour y bien réussir, il fera d'abord une grande masse de lumière, qu'il distribuera comme nous l'avons déja dit, après y avoir

avoir donné le plus grand coup de force. Suppoſez, par exemple, qu'un viſage ſoit traverſé par quatre lignes parallèles, dont l'une paſſe à la hauteur des yeux, l'autre à celle du nez, la troiſième à celle de la bouche, & la dernière à celle du menton. Prenez enſuite un papier & couvrez-en le viſage juſqu'à la plus haute ligne, vous n'en verrez alors que le front. Paſſez le crayon dans tout cet endroit éclairé; cela fait, baiſſez votre papier juſques à la ſeconde ligne, & continuez par le nez qui vient directement du front. Paſſez delà aux joues, aux yeux, & à tout ce qui eſt de leur dépendance; & vous vous appercevrez ainſi qu'un jour naît de l'autre. Venez enſuite à la bouche & à la machoire, en réſervant le menton pour le dernier. De cette manière vous parviendrez beaucoup mieux à la reſſemblance, que par toute autre méthode.

Maintenant notre élève pourra deſſiner les plus belles figures de plâtre, tels que l'Apollon du Vatican, la Vénus de Médicis, l'Antinous; ce qui contribuera à lui donner de l'émulation, & à le rendre, un jour, un fort habile maître. C'eſt ainſi, dis-je, qu'il ſe perfectionnera, peu-à-peu, dans le deſſin, & qu'il paſſera de l'imitation des figures de ronde boſſe, à deſſiner d'après nature; puiſque l'un eſt le dernier degré qui conduit à l'autre.

Douzième Leçon.

Il ne nous reſte plus qu'à faire quelques remarques ſur la poſition que doit prendre l'élève pour voir commodément les figures qu'il veut deſſiner, & qui ſe trouvent à une hauteur plus ou moins grande. Quelque choſe

qu'il ait devant les yeux, & qu'il veuille imiter, il doit toujours obſerver (lorſque la baſe de l'objet ſe trouve au niveau de l'œil) de ſe mettre de manière, ſoit debout ou aſſis, qu'il puiſſe enviſager l'objet, de même que l'ais ſur lequel il travaille, ſans remuer la tête, ni en haut, ni en bas; parce que, outre la perte de tems que cela cauſe, l'œil en eſt diſtrait & s'égare. Pour ce qui eſt de la diſtance à laquelle on doit ſe tenir, il faut qu'elle ſoit proportionnée à la grandeur de l'objet; c'eſt-à-dire, que plus l'objet eſt grand, plus il faut s'en tenir éloigné, comme nous le ferons voir dans la ſuite, lorſque nous parlerons du deſſin d'après nature.

Il eſt tems que notre élève s'occupe à deſſiner en grand le modèle qu'on lui donne en petit; ou en petit ce qu'il voit en grand, puiſqu'il eſt d'une néceſſité abſolue qu'il s'exerce à bien juger des proportions; & que, par une longue habitude, ſon œil lui ſerve de règle & de compas.

Lorſque notre élève ſera parvenu à ce point, & qu'il aura bien appris ce que nous venons d'enſeigner, il eſt à propos qu'il examine ſes forces & ſes talens; qu'il ſache enfin de quel côté ſon penchant l'entraîne, & de quelle manière il veut s'établir dans le monde. Car il n'y a point d'art, ni de ſcience, dont, avec le ſecours du deſſin, il ne puiſſe ſe rendre maître.

Ainſi les pères & les tuteurs doivent chercher d'habiles maîtres pour leurs enfans, puiſque leur ſuccès dépend de ce choix. Il ſeroit à ſouhaiter que ceux qui ont des enfans profitaſſent de cet avis, dont la pratique ne manqueroit pas de nous donner, auſſi-bien qu'en France & en Italie,

de grands artistes & d'excellens maîtres qui animeroient les bons génies qu'il y a dans ces provinces, & qui se perdent faute d'être bien cultivés.

Treizième Leçon.

Ajoutons encore quelques réflexions sur les différentes manières de dessiner qui sont en usage.

Le dessin à la plume nous paroît un travail aussi mauvais qu'inutile, & qui est plus propre au maître d'école qu'au peintre, quoique quelques graveurs aient cherché à introduire cette manière, qui ne peut servir qu'à faire perdre un tems précieux aux vrais artistes.

La manière la plus difficile, & par conséquent la plus vicieuse, c'est celle de faire des dessins au crayon, pour les finir au lavis. Cependant de pareils dessins exécutés par une main habile, d'après de bons tableaux, sont d'un grand mérite, quoique peu utiles aux dessinateurs & principalement aux jeunes élèves à qui cette manière fait perdre beaucoup de tems.

Il n'y a pas de meilleure manière de dessiner sur du papier blanc (soit des figures ou des paysages, & qui serve en même-tems de principes à la gravure) que d'employer la sanguine, qui produit un effet agréable, mais dont le maniement est difficile. Cependant en se servant de ce procédé, il ne faut pas le faire avec des lignes fort déliées, ainsi que le font, en général, les jeunes graveurs, ou en se servant de l'estompe; mais en faisant les hachures d'une manière ferme & hardie, & en ne les croisant jamais plus de deux ou trois fois l'une par-dessus

l'autre : ce qui donne une main ſûre, & apprend à connoître les formes des choſes qu'on copie.

Le deſſin ſur le papier bleu ou gris, en faiſant les rehauts avec du blanc, que nous avons dit, dans la onzième leçon, être la maniere la plus agréable & la plus expéditive, eſt auſſi ſans contredit la plus utile & la plus parfaite, tant pour compoſer que pour deſſiner d'après nature, & pour enſuite ſervir à exécuter un tableau ; car qu'eſt-ce qu'il y a de plus commode en compoſant que d'indiquer avec un crayon blanc dans une eſquiſſe les jours clairs, ſoit d'une lumière naturelle ou artificielle, en commençant par la principale partie, & en dégradant ainſi inſenſiblement, en laiſſant le fond même pour ſervir d'ombres. Ce procédé eſt d'autant plus commode qu'il eſt facile d'adoucir, avec un doigt humide, la force des rehauts, & même de les détruire entièrement ; tandis qu'il eſt, pour ainſi dire, impoſſible de produire le même effet par des ombres ſur du papier blanc. D'après cela on peut ſe former une idée, combien il eſt agréable, en deſſinant d'après nature, quelque objet que ce ſoit, de pouvoir y donner de la rondeur ou du relief par les rehauts ſeuls, qui, en même-tems y produiſent les ombres, & donnent de l'harmonie à l'enſemble ; en obligeant ſeulement d'indiquer, par-ci par-là, quelque forte ombre produite par de grandes cavités, afin de diſtinguer par-là les reflets. Dans le cas que le fond ſoit un peu trop ſombre, on produira les reflets par de foibles rehauts. Cette eſpèce de deſſin eſt auſſi, ſans contredit, la meilleure pour ſervir de modèle quand on veut employer ces eſquiſſes dans un tableau ; puiſqu'une figure

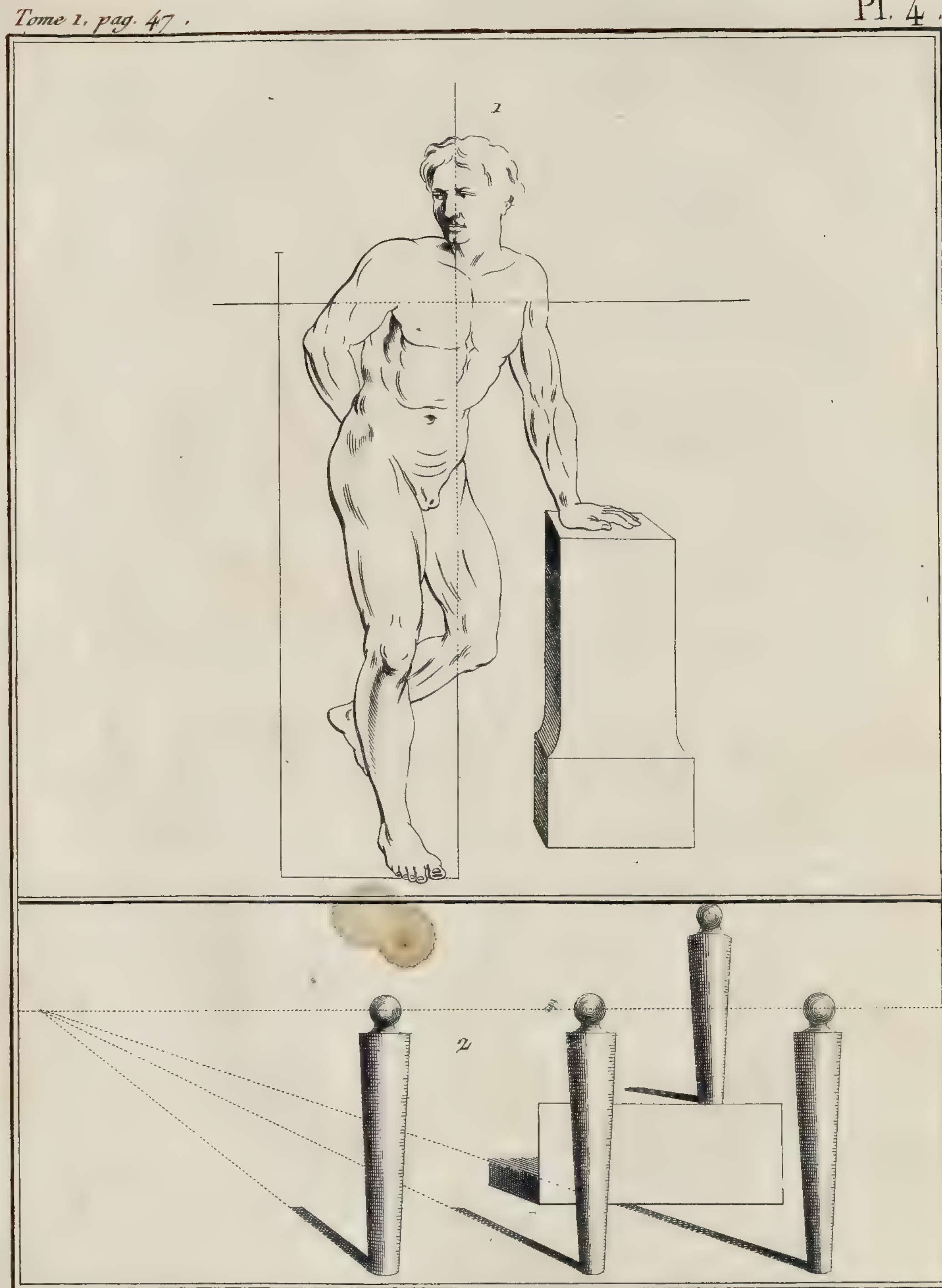
peinte d'après un pareil modèle a toute la vérité de la nature, au coloris près. D'ailleurs en deſſinant d'après nature, on jouit par cette manière de l'avantage de pouvoir mieux donner au deſſin le mouvement de vie, que de toute autre qui demande beaucoup plus de tems; ce qui fatigue par conſéquent le modèle & y produit de grands changemens.

Il nous reſte à remarquer ici que la pierre noire fait un bien meilleur effet ſur le papier bleu ou gris que la ſanguine; à cauſe que le noir a plus de rapport avec ces deux couleurs que le rouge, & qu'il s'accorde mieux auſſi avec les rehauts. De ſorte que je conſeillerois de ne jamais ſe ſervir de la ſanguine, s'il n'étoit pas ſi difficile de trouver de la bonne pierre noire; ce qui au reſte eſt aſſez indifférent quand il ne s'agit que de jeter ſes premieres penſées ſur le papier, & non d'exécuter des figures finies, que je voudrois qu'on fit toujours d'après des tableaux, ſoit d'autres maîtres, ou de ſoi-même.

Quatorzième Leçon.

Lorſque j'étois jeune & que je n'avois encore qu'une bien foible idée de la beauté des ouvrages antiques, je me faiſois un devoir de copier avec la plus ſcrupuleuſe exactitude le modèle nud que je trouvois à l'académie, ainſi que mon père me l'avoit enſeigné. Mais lorſque je voulois me ſervir de ces figures académiques dans mes tableaux, je les trouvois ſouvent ſi peu correctes & ſi peu d'accord avec le reſte de mon ouvrage que cela me révoltoit; de ſorte que j'étois obligé d'y faire de grands

changemens, ce qui me surprit beaucoup ; ne pouvant assez m'étonner de ce que la nature même m'eût conduit à de pareilles erreurs, tandis qu'elle me paroissoit si belle & même inimitable. Mais en y réfléchissant mieux dans la suite, je trouvai que cela venoit du peu de connoissance que j'avois de l'antique ; je m'appliquai donc à l'étudier avec soin, & depuis ce tems-là, je considérai la nature sous un tout autre aspect que je ne l'avois fait jusqu'alors ; ce qui me donna le moyen de corriger mon modèle en dessinant d'après nature, sans beaucoup de peine, &, pour ainsi dire, sans y penser. La meilleure méthode, selon moi, pour dessiner avec fruit des figures académiques d'après le modèle, c'est de le copier exactement sans y rien changer ; sur-tout lorsqu'il est d'une assez belle proportion par lui-même, & quand on n'a pas encore acquis une connoissance assez approfondie des beautés de l'antique ; en s'occupant en même-tems à acquérir cette connoissance par l'étude réfléchie de bons plâtres, & de beaux dessins ou de belles gravures ; sans cependant se trop surcharger la tête & sans se peiner l'esprit ; en comparant à ces objets toutes les parties de son modèle ; ce qui conduit à distinguer sans peine l'antique du moderne. Pour faciliter davantage cette étude, ayez recours à l'anatomie ; non pour vous instruire à fond de cette science, mais seulement pour apprendre à connoître le vrai emplacement des os, des muscles, des nerfs, des tendons, &c. ; sur-tout les principaux & ceux qui se font le plus remarquer, tels, par exemple, que les muscles du col, des omoplates, des hanches, des cuisses, des jambes, des bras, &c. ; car sans cette



Benard direxit.

étude il est impossible de parvenir à la correction du dessin.

Pour dessiner d'après nature, il est nécessaire de bien observer : 1°. La distance à laquelle il faut se placer du modèle afin de pouvoir le considérer en entier sous son véritable point de vue, & cela sans avoir besoin de lever la tête, ainsi que nous l'avons déja dit dans la douzième leçon. 2°. Sa ligne centrale ou de pondération, soit qu'il se tienne debout ou assis, pour qu'on puisse connoître quelles sont les parties qui portent le plus de poids ; ce qui conduit à savoir, 3°. Quels sont les membres qui se trouvent actuellement en action & quels muscles doivent être le plus fortement prononcés. 4°. L'ombre portée sur le plan où est posé le modèle avec sa longueur & sa largeur, pour savoir où il faut placer la figure dans la composition, si c'est à droite, à gauche ou au milieu. Enfin, 5°. l'horizon pour qu'il soit le même que celui qu'on doit employer dans le tableau ; ce qui est négligé par plusieurs bons maîtres même, qui placent indifféremment à gauche une figure qui devroit se trouver à la droite du point de vue ; en se contentant d'en changer l'ombre portée, suivant les loix de la perspective : voyez la planche IV, fig. I & II.

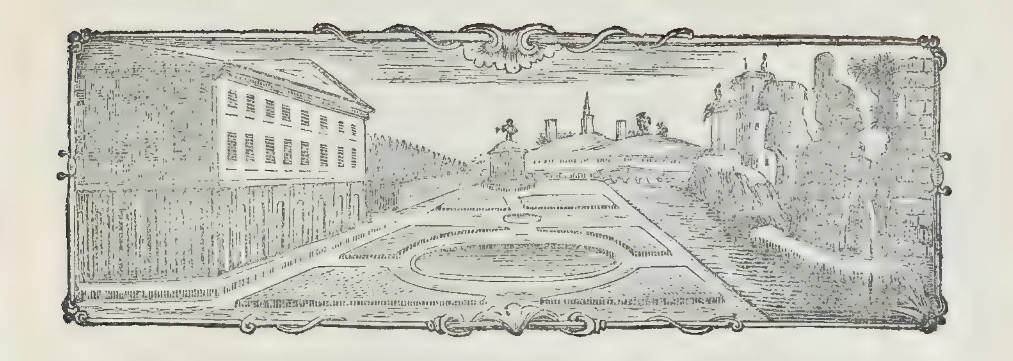
La meilleure manière & la plus sûre pour dessiner d'après nature, c'est de penser toujours à chaque partie du corps, & de s'en rappeller le juste emplacement & les véritables formes ou contours, sans les charger ou altérer. Car ceux qui ont contracté une méthode vicieuse pêchent ordinairement par-là, en enlevant des parties entières du contour de leurs figures, comme si

c'étoient des blocs rocailleux ; ce qui vient de ce qu'ils adouciſſent trop & rendent, pour ainſi dire, imperceptibles les parties ſaillantes ou les muſcles ; tandis que d'autres tombent dans le défaut contraire en prononçant avec une force égale tous les muſcles, ſans en omettre aucun quelque petit qu'il ſoit ; de manière que leurs figures reſſemblent à des écorchés. Il faut donc porter la plus grande attention ſur la rondeur des parties éclairées pour les mettre d'accord avec les formes du contour, ſans ſe laiſſer ſéduire par ce qu'on appelle une manière grande & hardie, ou par celle qu'on nomme ſuave & coulante, en ſe conformant toujours à la vérité de la nature.



LE GRAND LIVRE DES PEINTRES,

PAR *GÉRARD DE LAIRESSE.*



LE GRAND LIVRE DES PEINTRES.

CHAPITRE PREMIER.

Du maniement du pinceau.

IL y a deux manières différentes de manier le pinceau : l'une ſuave, moëlleuſe & léchée ; l'autre hardie, fière & vigoureuſe.

La première manière s'apprend en copiant des ouvrages délicats & finis ; la ſeconde ſe contracte en s'exerçant d'après des tableaux qui repréſentent les objets dans leur grandeur naturelle, & qui ſont exécutés par une main ſûre, d'une manière facile & hardie.

En s'accoutumant d'abord à la première manière on jouit d'un grand avantage; puiſqu'après s'être exercé à bien finir un ouvrage, il eſt facile de paſſer à la manière hardie & légère; tandis qu'il eſt, au contraire, mal-aiſé de paſſer de la manière hardie à la manière finie, parce qu'on aura négligé d'étudier les détails des objets, que par conſéquent on ne connoît pas. D'ailleurs il eſt plus facile d'omettre ce qu'on ſait, que d'ajouter ce qu'on n'a pas appris, & dont on n'a pas la moindre idée. Qu'on tâche donc de finir un ouvrage autant qu'il eſt poſſible, en ſuivant les meilleurs principes, afin de ne point imiter les enfans, qui prennent le couteau par la lame, au lieu de le ſaiſir par le manche.

Il eſt ridicule d'entendre des jeunes artiſtes, diſciples de bons maîtres, ſe faire une gloire de ce qu'en copiant de grandes choſes ils acquièrent un pinceau ferme & hardi, & une manière large & ſûre, & d'autres folies ſemblables; ce qui leur fait négliger tout ce qui eſt exécuté d'une manière délicate & finie.

Mais pour acquérir le meilleur maniement du pinceau il faut s'attacher à copier le maître qui repréſente de la manière la plus exacte la nature des objets; car il n'y a pas d'autre méthode de manier le pinceau que les deux que nous venons d'indiquer, dont on puiſſe ſe ſervir avec avantage.

Si l'on veut ſavoir pourquoi une manière hardie & vigoureuſe ne contribue en rien à l'art; qu'on place à une diſtance requiſe un tableau exécuté de cette façon, & qu'on remarque ſi des touches heurtées de pinceau ſervent

à donner de la vérité à l'ouvrage. Il ne réfulte donc de cette facilité qu'un feul avantage, c'eft qu'on gagne du tems; car on ne peut difconvenir du privilège d'un artifte qui exécute autant en un jour qu'un autre en deux, & à qui la preftefle de la main permet de fuivre les idées que lui dicte fon efprit.

Chaque genre de peinture a fa manière différente d'opérer : le peintre de payfage a la fienne pour le feuiller des arbres; celui qui peint les animaux en a une autre pour le poil & pour la laine; celui qui copie la nature morte en emploie encore une autre pour le velouté & le diapré des fleurs, &c.

Auffi les artiftes qui pratiquent ces différens genres de peinture fe fervent-ils de pinceaux particuliers à leur manière; & celui-ci emploie les couleurs épaiffes & mattes, tandis que celui-là fait ufage de couleurs liquides, moëlleufes & brillantes; mais malgré ces différences, tout fe réduit aux deux manières d'opérer dont nous venons de parler; & l'une & l'autre ne doivent être confidérées que comme plus ou moins favorables au peintre, & non comme avantageufes à l'art; car l'*art* eft une *théorie* ou une production de l'efprit; tandis que la *manière* ne confifte que dans une *pratique* ou exécution manuelle, laquelle dépend d'une certaine d'extérité à bien conduire le pinceau & à difpofer les couleurs d'une façon convenable; de forte qu'on puiffe exécuter ce travail avec facilité & fûreté, fans barbouiller la toile.

Il y en a qui penfent que ce mécanifme ou cette pratique eft un don du ciel, dont l'un eft plus doué que

l'autre. Quoique je sois loin de nier cette assertion, je pense néanmoins qu'on le doit principalement à un exercice constant & réfléchi; que par conséquent on peut l'acquérir. Car malgré qu'il y ait des maîtres qui travaillent d'une manière gauche & mal-propre; cela ne détruit cependant pas le sentiment que j'avance ici, puisqu'il faut attribuer ce défaut chez eux, ou à un entêtement de leur part, ou à la mauvaise instruction qu'ils ont reçue dans leur jeunesse. Combien ne voyons-nous pas d'artistes qui ne se sont faits connoître que par leurs élèves? Des maîtres dont le faire est guindé & mal-propre ne produiront jamais de disciples dont le pinceau soit délicat, pur, & fini; quoiqu'il arrive souvent qu'un bon maître ait des éléves ineptes. La raison en est claire; c'est qu'une bonne instruction ne suffit pas; mais qu'il faut en même tems être doué d'une conception facile & d'une patience laborieuse.

Je dis donc, que pour acquérir une bonne *pratique*, il faut nécessairement être doué d'une conception facile, & qu'un peintre doit posséder les trois qualités suivantes: la hardiesse, l'attention & la patience. La première de ces qualités est nécessaire pour le couler ou la disposition de la première couche des couleurs; la seconde a rapport à l'exécution du tableau, & la troisième est réquise pour y donner le fini; car plus un ouvrage avance, plus il faut y apporter de soin; & de même que les Graces ne doivent jamais quitter Vénus, le peintre ne doit jamais négliger aucune des trois qualités dont il est ici question.

Commencez donc par difpofer avec hardieffe & avec un pinceau large & gras vos lumières & vos ombres, les unes exactement à côté des autres, par-tout d'une épaiffeur égale, fans rien confondre; après quoi, en faifant aller votre pinceau à droite & à gauche, en haut en bas, réuniffez & fondez vos lumières & vos ombres, que vous conduirez fuivant la forme des objets, en obfervant, avec une grande attention, de ne pas trop faire paffer la lumière par-deffus l'ombre, ni l'ombre pardeffus la lumière, jufqu'à ce que vous y ayez donné, à force de foin & de patience, la plus grande grace poffible.

En exécutant de cette manière on ne laiffera dans l'ouvrage aucune trace du pinceau; ce qu'il faut regarder comme la bonne méthode de faire; car la première opération eft détruite par la feconde, & celle-ci par la troifième; de forte que le fini, dont dépend la beauté, fera le fruit de ce travail.

Quoique les plus beaux tableaux des grands maîtres font ceux qu'il eft le plus difficile de copier, parce qu'il eft impoffible d'y remarquer leur manière particulière de faire; je penfe néanmoins que ce font ceux-là qui leur ont couté le moins de peine à exécuter: car l'artifte qui pofsède les trois qualités effentielles dont nous avons parlé plus haut, eft en état de vaincre toutes efpèces de difficultés; & celui qui s'accoutume à cette manière de peindre, fera, avec du temps & du travail, en état de produire les plus grandes chofes.

Après avoir parlé, dans ce chapitre, de ce qui regarde principalement les petits tableaux de chevalet, & la manière de les exécuter, nous allons nous étendre davantage, dans le chapitre suivant, sur la manière de peindre les figures de grandeur naturelle.

CHAPITRE II.

De la manière de peindre les figures de grandeur naturelle.

LA prudence exige que nous réglions nos travaux sur nos forces; de sorte que si une composition de dix figures, par exemple, surpasse nos moyens, il faudra se borner à un nombre moins considérable, & même s'en tenir, s'il est besoin, à une demi-figure; car il vaut mieux faire bien peu de chose, que beaucoup qui ne vaille rien. Lorsqu'on verra que la draperie est une partie à laquelle notre pinceau se refuse, il faudra s'appliquer au nud, ainsi que l'on fait l'Espagnolet & plusieurs autres maîtres. Remarquez donc avec attention quelle est la meilleure méthode pour réussir dans la partie que vous adopterez. Il faut d'abord que vous ayez une connoissance approfondie des proportions du corps humain, & des effets de passions, afin que vous sachiez, non-seulement donner à vos figures les attitudes & les mouvemens qui leur conviennent, mais que vous puissiez rendre, en même-tems, raison de ce qui vous détermine à les représenter de cette manière & non d'une autre, & qu'on puisse la reconnoître

noître par l'attitude, ainſi que par le jeu de la phyſionomie de vos figures des deux ſexes, de tout rang & de tout âge.

Étudiez enſuite le coloris, non dans l'Eſpagnolet ou dans le Caravage, mais dans la nature, & donnez à vos chairs toute la vérité poſſible, en faiſant blanc & brillant ce qui doit l'être, & en donnant un ton rougeâtre ou jaunâtre à ce que vous trouverez ainſi dans la nature; mais ſurtout évitez avec le plus grand ſoin de vous former une manière particulière d'après vos idées, en vous imaginant, par exemple, qu'une carnation brune & animée eſt ce qu'il y a de plus beau; car, à tout prendre, une chauve-ſouris eſt auſſi parfaite dans ſon eſpèce qu'un perroquet l'eſt dans la ſienne. Saiſiſſez donc toujours la nature en tâchant de l'embellir, ſans vous écarter de la vérité.

Afin de nous avancer à pas ſûrs dans la carrière de l'art, nous allons ſuivre le peintre dans toutes ſes opérations, en faiſant préalablement quelques réflexions ſur ce qu'il faut obſerver dans la compoſition d'un tableau.

Il doit commencer, avant tout, par remarquer dans quel endroit & à quelle hauteur le tableau qu'il va faire doit être placé, afin d'en bien diſpoſer en conſéquence, l'horizon & le point de vue. Il obſervera auſſi de quel côté tombe le jour, & s'il faut que la lumière ſoit ouverte & forte, le tableau devant être placé près du jour; ou ſi elle ſera foible & vague, à cauſe que l'ouvrage doit ſe trouver loin de la fenêtre. Il ne faut pas non plus qu'il néglige de donner aux reflets & aux ombres mêmes

le degré de force qui leur convient; car il eſt connu que les objets de grandeur naturelle ne font pas moins un effet fort différent, ſuivant la lumière à laquelle ils ſont expoſés, que les petits tableaux de chevalet; ainſi qu'il eſt facile de s'en convaincre. Il doit de même fixer ſon attention ſur la partie de la perſpective; pour ſe mettre enſuite à exécuter, ſuivant la méthode de manier le pinceau que nous avons indiquée plus haut, en diſpoſant avec intelligence & franchiſe les couleurs locales, & en les fondant enſemble avec la grande broſſe; ce qui le conduira à produire un bon ouvrage.

Afin de ne point laiſſer dans le doute ceux qui ne comprendroient pas bien ce que je veux dire par *maniement du pinceau*, & la manière de *fondre enſemble les couleurs*, je tâcherai de développer mes idées, autant qu'il me ſera poſſible, par un exemple.

Suppoſons que votre objet demande que vous placiez à côté l'un de l'autre différentes couleurs, tels que le rouge, le bleu, le verd, le violet, &c.; diſpoſez les de même ſur la toile, ſans les fondre du tout l'une dans l'autre. Placez alors devant ces couleurs une feuille de corne, dont on ſe ſert pour faire des lanternes, & vous verrez que toutes vos couleurs ſe fondront & s'uniront enſemble, de manière qu'on ne pourra plus diſtinguer la ligne qui les ſépare: voilà ce qu'on entend par un pinceau moëlleux & fondu. Il en eſt de même quand on peint avec un pinceau gras & bien empâté; car il eſt impoſſible d'être flou & moëlleux en ſe ſervant de couleurs maigres & ſeches ſur un champ aride.

Pour peindre les objets en grand, il eſt néceſſaire de

ſe ſervir de grands pinceaux & même de la broſſe; & quoique la plupart des artiſtes penſeront peut-être, que cette réflexion eſt inutile, en s'imaginant qu'il eſt naturel d'exécuter les grands ouvages avec de grands outils; on voit néanmoins des peintres timides qui ſe ſervent de petits pinceaux uſés pour de pareilles productions; de ſorte qu'elles ſont mal-propres & remplies de poils; défaut auquel leur œil s'accoutume tellement, qu'à la fin ils ne s'en apperçoivent même plus.

Il y a deux ſortes de tableaux, qui demandent auſſi à être traités d'une manière différente: les uns ſont mobiles & peuvent changer de place: on s'en ſert pour orner les murs des appartemens; les autres ſont immobiles & fixés aux plafonds, ou bien fort haut, au-deſſus de la vue. Quant aux tableaux placés dans les niches des galeries, je les range parmi ceux qui peuvent changer de local, à cauſe qu'ils ſont à la portée de la main, de même que les portraits, qui tous doivent être exécutés d'une manière plus finie, vu qu'on les place tantôt plus haut, tantôt plus bas.

Si l'on me demandoit, s'il faut exécuter d'une manière également finie par-tout un tableau de quarante à cinquante pieds de hauteur, à compter depuis le pavé juſqu'au plafond? Je répondrois qu'on ne doit le bien finir que juſqu'à la hauteur où la main peut atteindre; que l'eſpace du milieu doit être peint d'une manière plus légère, & ainſi de ſuite d'une manière toujours moins terminée, à meſure qu'on approche davantage de l'extrêmité d'en haut; en obſervant néanmoins que la partie ſupérieure paroiſſe avoir la même force & le même moëlleux que la

partie d'en bas. Car quoiqu'on ſache que Jordans ait ſuivi une méthode contraire dans ſon grand tableau, repréſentant un char de triomphe, qu'on voit dans un ſallon de la Maiſon du bois, près de la Haie, il ne faut pas l'imiter en cela.

Il ſe préſente ici une ſeconde difficulté, ſavoir, quand il s'agit de peindre dans la même pièce où eſt un tableau de cette grandeur, un autre plus petit, tel, par exemple, que d'une ſeule figure de grandeur naturelle : quel moyen faudra-t-il employer alors pour lui donner la même force & la même vigueur ?

Il eſt beſoin de ſe rappeller que la force & la vigueur conſiſtent dans la qualité des couleurs, & non dans la manière heurtée ou empatée dont on les emploie ; de ſorte qu'on doit les diſpoſer ſelon qu'il convient le mieux au ſujet & à ſon emplacement, par le moyen des rehauts & des ombres, & ſur-tout en travaillant & fondant bien les couleurs ; ce qui donnera à ce tableau la même vigueur & le même dégré de force, proportion gardée, qu'au grand, exécuté d'une manière moins finie.

On ne peut pas y donner l'harmonie où le rapport exact avec des figures de grandeur naturelle, puiſqu'on ſuppoſe que ce qu'on voit eſt plus petit que nature ; de ſorte qu'en paſſant cette meſure on produiroit des monſtres, puiſqu'il n'y a point d'hommes de cette ſtature. Et en ſuppoſant qu'il y en eût, il faudroit alors en groſſir toutes les parties, en faiſant les pores plus grands, les cheveux plus épais, &c. Mais il en eſt tout autrement des plafonds, dont toutes les figures, pour ainſi dire, ſont allégoriques.

Afin de rendre nos idées plus utiles aux jeunes artiſtes, nous allons parcourir toutes les parties de la méthode que nous croyons la plus propre pour bien exécuter un ouvrage, en commençant par le couler ou la première couche des couleurs.

CHAPITRE III.

Du couler, ou de la première couche des couleurs, & de la manière de l'exécuter avec facilité & sûreté.

LA meilleure méthode de faire le couler * & la plus sûre, ſelon moi, eſt de commencer par le fond du tableau, ſurtout ſi le payſage en fait la principale partie; puiſque c'eſt d'après la clarté ou l'obſcurité du ciel qu'il faut diſpoſer toutes les autres parties, & régler toutes les teintes des objets: car la lumière de la ligne de terre & le ton de vigueur des figures doivent s'y rapporter. Si l'on commence d'une autre manière, on ne réuſſit que rarement bien.

Mais ſi ce ſont les figures ou d'autres grands objets qui forment la principale partie du tableau, il vaut mieux alors commencer par l'endroit où doit être employé la

* Nous nous ſervons ici du terme *le couler*, qui, malgré qu'il ſe trouve dans les dictionnaires de peinture, ne ſemble pas généralement adopté par les artiſtes, mais qui nous a paru le plus propre à rendre l'idée de Laireſſe. *Le couler*, ſuivant le ſens de notre auteur, n'eſt point l'*eſquiſſe* qui, comme on ſait, eſt la première penſée d'un tableau jetée ſur un carton ou panneau ſéparé; ni l'*ébauche* qui paroît un travail plus parfait que *le couler*, qui n'eſt abſolument que la première teinte qu'on donne aux objets; quoique d'ailleurs ces mots peuvent être regardés comme ſynonimes.

plus grande force, ſoit ſur la ligne de terre, ſoit ſur le ſecond plan; & ainſi de ſuite, de cette même façon, vers le lointain ou le fond du tableau.

Pour ne point faire un travail inutile, il faut avoir ſoin de bien obſerver la perſpective aërienne, & que les couleurs & les teintes ſoient diſpoſées de manière qu'en regardant le tableau à un certain éloignement, il y aït un parfait accord dans l'enſemble; en ne négligeant point non plus les fuites & les diſtances : de cette façon on trouvera une grande facilité dans l'exécution de l'ouvrage.

Pluſieurs peintres s'écartent de la bonne route, parce qu'ils ignorent par quelle partie du tableau ils doivent commencer, & en ne ſuivant en cela que leur ſeul caprice. Par exemple, ſi leur idée tombe ſur un vaſe d'or, c'eſt alors par-là qu'ils commencent leur travail; enſuite ils paſſent à une draperie bleue; puis à une draperie rouge, &c. D'autres choiſiſſent d'abord le nud, qu'ils finiſſent entièrement, avant que de penſer aux draperies, & ainſi de même pour tout le tableau, depuis le premier plan juſqu'au fond; ce qui fait que ces ouvrages, ainſi mal commencés, n'offrent qu'une incohérence qui embaraſſe plus l'artiſte que s'il n'avoit devant lui qu'une toile nue.

Il paroît ſans doute étrange que ces artiſtes ne cherchent pas à ſe tirer de ce labyrinthe; mais que ſert de leur indiquer leur erreur? ils ſont tranquilles ſur leur faire, & répondent, qu'après tout ils n'ont fait que le couler de leur ouvrage; qu'en le finiſſant ils ſuivront une autre manière, & qu'ils fortifieront alors ce qui à préſent eſt trop foible. En attendant, l'ouvrage n'avance guère, & les difficultés qui ſe préſentent leur ôtent le courage de le finir.

CHAPITRE IV.

De la manière de finir un tableau, & ce qu'il faut y obſerver.

On ne peut révoquer en doute l'avantage qu'il y a à finir un tableau dans lequel la diſpoſition, le coloris & l'entente générale ont été bien obſervés dans le couler ou la première couche des couleurs; puiſqu'on peut alors s'appliquer entièrement à la meilleure manière de terminer toutes les parties de l'ouvrage.

Pour faire ce travail avec fruit, il faut commencer par le fond, c'eſt-à-dire, le ciel; pour continuer de même en avançant graduellement vers le premier plan. De cette manière on conſerve un fond gras & humide pour y faire fondre les contours des objets; ce qui eſt abſolument impoſſible en ſuivant une autre méthode. Il en réſulte encore un ſecond avantage, qui n'eſt pas moins agréable qu'utile; ſavoir, qu'on s'apperçoit des progrès qu'on faits, & que la diſpoſition & la convenance des objets ſe préſentent plutôt à l'œil; ce qui, en flattant la vue, réveille le courage & l'amour du travail, à meſure qu'on avance: qualités néceſſaires dans un peintre, pour le porter à exécuter de grandes choſes; tandis que ceux qui ſuivent une méthode contraire ſe trouvent arrêtés à chaque moment, & cela d'autant plus qu'ils approchent davantage de la fin; ce qui les décourage, & les empêche

même quelquefois de mettre la dernière main à leurs ouvrages, où ils trouvent toujours quelque partie à retoucher, ſans qu'il y ait jamais un bon enſemble. Voyons maintenant ce qu'il faut obſerver en retouchant un tableau.

CHAPITRE V.

De la manière de retoucher un ouvrage.

L'EXPÉRIENCE & la réflexion apprendront au peintre avec quelle facilité il ſera parvenu au point actuel, en ſuivant la manière que nous venons de lui indiquer, lorſqu'il verra qu'il aura donné à ſon ouvrage la perſpective aërienne & les couleurs locales qui lui conviennent; que ſes figures fuyent autant qu'il eſt néceſſaire & qu'elles font l'effet réquis pour le plan ſur lequel elles ſont placées : de ſorte qu'il ne lui reſte plus qu'à leur donner les rehauts & les plus fortes ombres.

Pour bien exécuter cela, il fera ſortir ſon ouvrage en paſſant un vernis liquide, dans lequel il aura mêlé un peu d'huile blanche tenace, ſoit ſur le tableau entier, ou ſur une partie ſeulement, ſuivant qu'il croira pouvoir le finir avant que le vernis ne ſoit ſec. Qu'il place alors ſes lumières ſur les parties les plus ſaillantes, en les fondant doucement & légèrement dans ce vernis liquide; & ainſi de même pour les parties les plus tendres du

du nud & des draperies, & pour les teintesjaunes & chaudes des reflets de lumière : le tout ſelon la convenance de chaque choſe.

Si par haſard, quelque partie du nud ſe trouvoit trop éclairée, mêlez alors à votre vernis un peu d'ocre clair, de vermillon, de rouge brun, de laque ou bien d'aſpalthe, ſuivant que le coloris eſt tendre ou robuſte, & paſſez-le légèrement ſur la partie en queſtion. Après quoi faites votre rehaut avec la couleur que vous jugerez néceſſaire. On peut opérer de même pour ce qui regarde les draperies; & l'on doit ſe tenir aſſuré de bien réuſſir en ſuivant cette méthode, ſans avoir à craindre que les couleurs emboivent.

CHAPITRE VI.

Du relief ou de la ſeconde teinte.

IL y a un grand nombre de peintres qui, malgré toutes les peines qu'ils ſe donnent, ne peuvent pas parvenir à ſe rendre propres certaines parties de leur art; ce qui les décourage, en voyant qu'après avoir pendant longtems copié la nature, ils ſe trouvent encore fort loin du talent de quelques autres maîtres, dont les ouvrages ſont plus beaux & plus agréables que ceux qu'ils peuvent produire; & quand même ils ſe remettent quelquefois au travail avec une nouvelle ardeur, dans l'eſpérance de mieux faire, ils retombent bientôt dans le dé-

couragement; ce qui vient de ce qu'ils ne ſuivent point de règles fixes, ou de ce qu'ils ont adopté une méthode vicieuſe. Les vrais moyens de ſe former de bons principes, qui peuvent conduire à la perfection, c'eſt de ne jamais négliger d'étudier les chefs-d'œuvre des bons maîtres, & de chercher à découvrir les cauſes qui les ont déterminés dans l'exécution de leurs ouvrages. Leur amitié & leurs entretiens ne ſont pas moins utiles pour parvenir à la connoiſſance des ſecrets de l'art. Car s'il arrive que nous découvrions quelque belle partie dans les productions d'un artiſte, ſans que nous puiſſions nous en rendre raiſon, il ne faut l'attribuer qu'à une pareſſe d'eſprit qui ne nous permet pas d'approfondir les moyens que cet artiſte a employés pour atteindre à cette perfection, & les cauſes qui l'ont engagé à les mettre en œuvre. Il en eſt ainſi, par exemple, de certains peintres que je connois, dont les conceptions & les compoſitions ſont belles, mais qui pêchent dans l'exécution, ſur-tout par les ſecondes teintes. Par *ſecondes teintes*, j'entends celles qu'on met ſur les parties éclairées, près du contour, par le moyen deſquelles les parties ſaillantes prennent du relief & ſe trouvent fondues dans le champ qui leur ſert de fond. Il faut que le couler de ces teintes ſoit auſſi pur & d'une couleur auſſi belle que celui des parties éclairées même; & non d'une couleur ſalle ou rompue, qui reſſembleroit trop à celle d'une partie ombrée; car comme cette ſeconde teinte eſt auſſi éclairée par la lumière du jour, l'obſcurité & les teintes griſâtres qu'elle demande ne peuvent y avoir lieu; puiſque le relief ne conſiſte que dans une eſpèce de reflet ou de réjailliſſement

par ricochet de la lumière, qui ſe porte en arrière, ou une lumière qui tombe de côté, laquelle doit être plus ou moins bleuâtre, ſuivant que la teinte du nud l'exige; car lorſque la chair eſt jaunâtre, la ſeconde teinte tirera ſur le verdâtre; ſi le nud eſt rouge, la ſeconde teinte ſera violâtre; & lorſque la chair eſt blanche, la ſeconde teinte tiendra de l'une & de l'autre, c'eſt-à-dire, du verd & du violet; de ſorte qu'il eſt facile de concevoir que cette ſeconde couleur doit être rompue avec du bleu pur, & non avec une couleur ſalle ou indéciſe; car elle perdroit par-là la morbideſſe néceſſaire. Si l'on me demande de quelle manière il faut rendre ces parties plus ſombres? Je répondrai que c'eſt par la diſtance des objets que les couleurs locales deviennent plus vagues, & que c'eſt au corps diaphane & bleuâtre qui ſe trouve entre les objets éloignés & nos yeux, auquel on donne le nom d'air ambiant ou intermédiaire; qu'il faut rompre par conſéquent la ſeconde teinte avec du bleu pur, mais ſeulement en raiſon de la diſtance de l'objet; c'eſt-à-dire, plus ou moins, ſelon que l'objet doit être plus diſtinct ou plus indécis : car ceci eſt une couleur qui ne produit, pour ainſi dire, aucune teinte, ou qui du moins, n'en produit qu'une très-foible. On doit ſuivre ce principe, non-ſeulement pour le nud, mais pour le payſage, pour les draperies, &, en un mot, pour tous les objets qui ont du relief & qui ſe trouvent à une diſtance quelconque de l'œil.

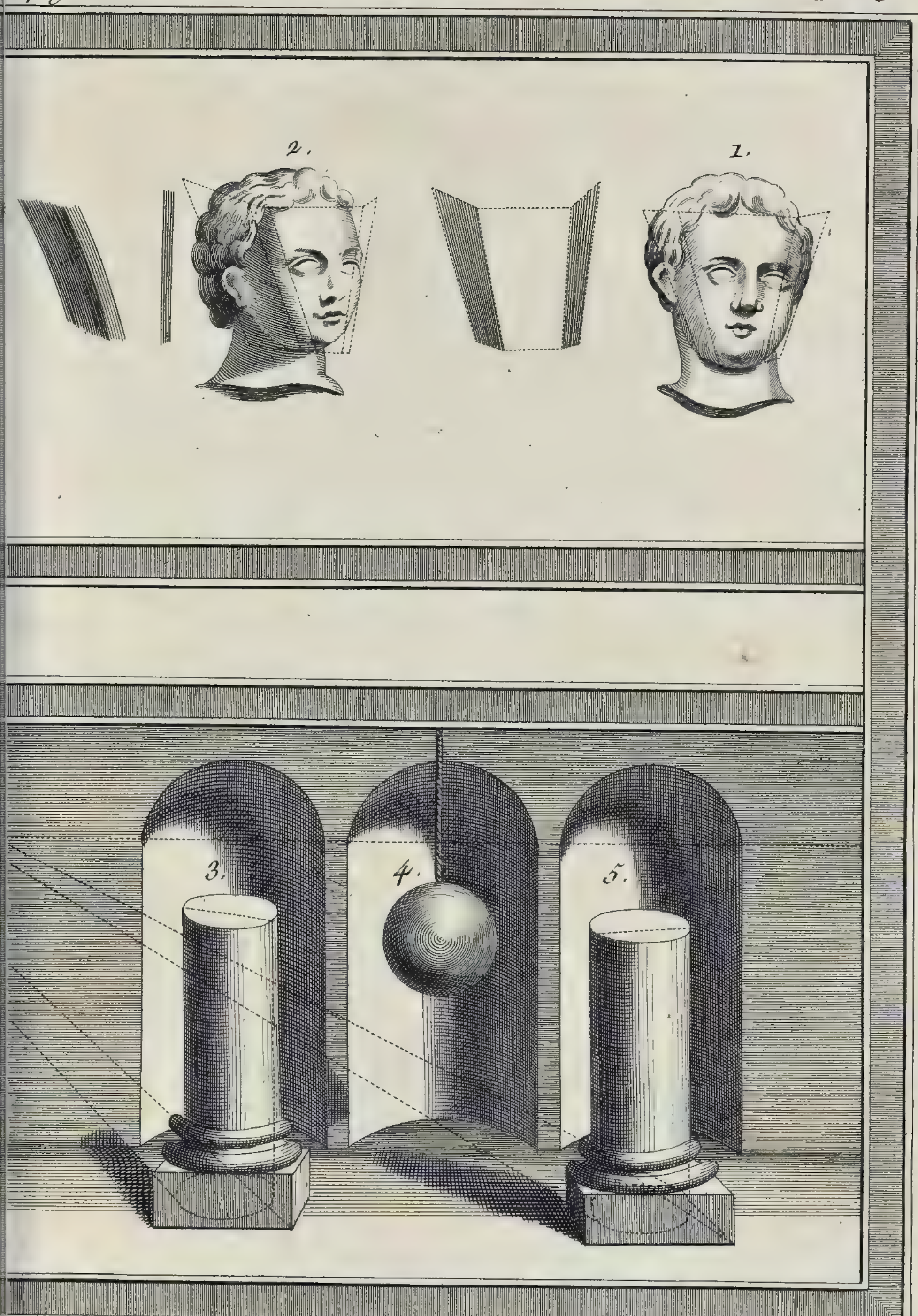
Il y a encore à cet égard une obſervation à faire, qui contribue beaucoup à la perfection de cette partie; ſavoir, qu'il ne faut pas rendre cette teinte trop ſombre

fur le relief; car un jour ouvert répand de la beauté & une certaine grandiofité fur les ouvrages de l'art, lorfqu'il n'y a qu'une foible différence entre le clair & la première ombre, qui doit être légère.

Malgré l'importance de ces principes, il y a cependant bien peu de peintres qui les jugent dignes de leur attention; ou qui, s'ils fe donnent la peine de les mettre par hazard en pratique, ne les négligent enfuite bientôt: ainfi que le fit un artifte de ma connoiffance, qui après avoir copié avec tout le foin poffible jufqu'aux moindres demi-teintes & jufqu'aux ombres les plus légères d'un tableau du Pouffin, retomba enfuite dans fa manière vicieufe, fans pouvoir s'en rendre compte à lui-même; ce qui étouffa en lui jufqu'au defir de bien faire.

Il y a même des peintres qui fe laiffent perfuader que la feconde teinte du relief doit être totalement fombre, en difant que le grand Mignard a fuivi cette méthode; ce que je nie cependant, quoique le célèbre Boffé prétende prouver, dans fon *Peintre converti*, que Mignard a fait les fecondes teintes fur les bords trop fombres. Au refte, cela ne veut pas dire qu'il faifoit le couler de cette teinte avec une couleur falle; mais donne feulement à entendre, qu'en raifon que le fond étoit ou plus clair, ou plus fombre, Mignard faifoit auffi fes fecondes teintes, en conféquence, plus fombres ou plus claires; & non pas qu'il fe fervoit pour cela de rouge, de jaune, de noir ou de quelqu'autre couleur, comme on a voulu le faire croire. D'ailleurs, on fait qu'il y a une grande différence entre une phyfionomie vue de face & qui offre fa rondeur entière, telle que la fig. 1 de la pl. V,

Pl. 5.



Benard direxit.

& une autre dont on ne voit que le profil & qui ne préſente que la moitié de ſa rondeur, telle que la fig. 2 de la même planche; puiſque la ſeconde ſemble s'éloigner beaucoup plus, par le côté fuyant, que l'autre qu'on voit de face : ce qui étant bien obſervé, donne une grande grace à la tête; tandis qu'il n'y a plus d'enſemble quand on le néglige.

La plus grande difficulté que quelques peintres rencontrent ici, vient de ce que j'ai dit, qu'un tableau pour être beau doit avoir une lumière ouverte & de face. Ils penſent qu'il faut entendre par-là que les objets doivent être ſans relief; d'où ils concluent, que puiſqu'un ouvrage dont le jour eſt ouvert eſt le meilleur, ceux dont les objets fuyent & ont du relief, ſont par conſéquent mauvais : principes bien erronés, en vérité, puiſque l'expérience nous fait voir tous les jours le contraire dans les objets ſaillans; ſur-tout lorſqu'ils ne ſont point frappés directement par le ſoleil.

J'ai dit plus haut que le contour ou le trait extérieur doit être fondu dans les teintes des objets qui lui ſervent de fond, afin qu'en fuyant, par ce moyen, des parties ſaillantes, il n'avance pas autant qu'elles. Pour mieux prouver cette idée, je me ſervirai d'un exemple, en prenant la colonne fig. 5. pl. V, placée devant un fond qui eſt à moitié éclairé, & à moitié dans l'ombre; de manière que la partie éclairée de cette colonne ſe trouve contre le fond ombré, & la partie ombrée contre le fond éclairé. Il s'enſuit néceſſairement que, pour avoir de la rondeur, l'ombre de cette colonne doit être éclairée ſur ſon bord, pour fuir vers le fond blanc; car ſans

cela elle ne formeroit qu'un demi-cercle. Il en eſt de même de l'ombre de l'autre côté, ſi ce n'eſt que la lumière y demeure plus pure & conſerve ſa propre teinte; vu que l'air intermédiaire ou ambiant en arrondit & fait fuir le contour ou trait extérieur, ainſi que dans l'ombre; la clarté ſe trouvant redoublée par celle du fond, qui lui communique plus ou moins de ſa couleur.

Dans la crainte qu'on ne puiſſe pas bien ſaiſir ce que je viens de dire, je vais produire un ſecond exemple. Prenez une boule fig. 4. pl. V, que vous placerez contre un fond d'un beau jaune clair; & vous remarquerez, en vous tenant à quelque diſtance de cette boule, que le contour ou le trait extérieur ſe trouvera entièrement fondu dans ce fond jaune, ſans que ce contour offre rien d'aigu ou de ſenti. Voilà pour ce qui eſt de la rondeur ou du relief des objets. Examinons maintenant ce qui en concerne la couleur.

Si la boule en queſtion eſt bleue, les bords de l'arrondiſſement, contre le fond jaune, prendront une teinte verdâtre. Si la boule eſt violette, les bords en ſeront d'un rouge tirant ſur le pourpre; mais ſi vous vous ſervez d'une boule jaune, les ombres en ſeront encore d'un jaune plus foncé, ainſi que nous l'avons déjà remarqué en parlant du nud. Cette boule n'offrira aucune différence par une ſurface, ou plus liſſe, ou plus raboteuſe & velue; ſi ce n'eſt à raiſon de la diſtance à laquelle elle ſe trouvera du fond jaune.

Si maintenant nous fixons nos regards ſur la partie éclairée de cette boule, nous verrons que ſi la couleur de la boule eſt plus vigoureuſe que celle du fond jaune,

la couleur de ce fond ne fera pas un grand effet ſur nos yeux ; ce qui nous prouve que la ſuperficie de la boule ne peut pas être détruite par une moindre puiſſance ; que par conſéquent ce n'eſt que l'air ambiant qui donne alors de l'arrondiſſement au trait ou contour extérieur, & qui le fait fuir.

En ſuppoſant même le que fond ſoit plus ſombre, & même entièrement noir, cette dégradation de la couleur, occaſionnée par l'air, ne fera ni plus, ni moins grande ; mais la boule formera alors un contour plus ſenti, & paroîtra par conſéquent moins ronde & moins fuyante.

Pluſieurs artiſtes ſont dans l'erreur, en s'imaginant que la demi-teinte qu'on place contre le contour du côté de la lumière, eſt la même que celle qu'on met entre le jour & l'ombre, & à laquelle on donne le nom de teinte vive ou teinte intermédiaire. Ils ſe trompent, dis-je, en cela ; puiſque cette dernière eſt une teinte vierge, tandis que l'autre n'eſt qu'une demi-teinte ; car plus de la moitié en eſt mêlée d'ombre, & par conſéquent d'un ton plus bleuâtre ; quoique quelques peintres lui donnent, du côté de la lumière, une autre teinte, qui reſſemble plus à une ombre qu'à la couleur du nud. J'ai déja fait voir plus haut le défaut de cette méthode. Mais lorſque le jour tombe directement de face, alors cette demi-teinte ſe trouve à moitié confondue avec la teinte vive ou intermédiaire ; ce qui n'a pas lieu dans le jour ordinaire, dont on ſert en général pour la peinture.

On ne peut donc (quel nom qu'on veuille donner à cette teinte) la regarder comme une ombre, puiſqu'elle eſt mêlée d'une lumière de reflet ou plutôt de ricochet.

Il arrive fouvent que dans une compofition quelques objets font plus obfcurs ou plus ronds fur les bords que les autres; ce qui doit être ainfi, à caufe qu'on voit plus du demi diamètre de la circonférence des premiers; tandis que les derniers ne préfentent à l'œil que le demi diamêtre de cette circonférence, ou moins encore, à mefure qu'ils fuyent davantage de côté, en s'éloignant du point de vue. Car lorfque le point de vue fe trouve au milieu du tableau, & que la lumière y tombe de la droite, un peu de face, les colonnes & les autres objets à la droite, feront alors chargés d'ombres plus larges, & ceux à la gauche, auront, au contraire, de plus grandes maffes de lumière, ainfi que je le fais voir par les deux colonnes, fig. 3. & 5. de la planche V.

Lorfque plufieurs colonnes, difpofées de chaque côté, à une égale diftance du point de vue, fe trouvent fendues à travers de leur centre, parallèlement avec l'horizon, il eft certain que nous trouvant placés à la diftance réquife, cette fente paroîtra non-feulement du côté intérieur de la colonne, mais même au-delà du demi-diamêtre de derrière, ainfi que je le fais voir dans la colonne fig. 5. Obfervons donc que tout ce qu'on voit au-dela de la moitié fur le côté éclairé, fuit encore bien davantage, & eft par conféquent plus fombre que là où la lumière effleure la colonne.

Jetons maintenant les yeux fur la colonne à la droite, du côté de la lumière, de laquelle le demi-cercle ou le diamètre de devant offre une furface bien moins grande que celui de la colonne qui fe trouve du côté de l'ombre, & donc par conféquent le contour ne peut pas s'arrondir

dir autant que celle de l'autre, parce que l'ombre qui s'y trouve derrière ne s'apperçoit pas; ce qui fait que le contour ne peut pas en être auſſi ſombre, à cauſe qu'on voit plus de la moitié du diamêtre de la colonne à la gauche; tandis que celle à la droite offre à l'œil une ſurface bien moin grande.

Ceux qui voudront ſuivre les principes que j'indique ici, auront la ſatisfaction d'opérer avec beaucoup plus de certitude, & de commettre moins d'erreurs de perſpective.

CHAPITRE VII.

De la Beauté.

COMME la Beauté eſt la principale & la plus noble partie de la peinture, elle ſera auſſi le premier objet de nos recherches; cependant je ne recapitulerai point ici tout ce qui a été dit & tout ce qu'on pourroit dire encore de ſa puiſſance & de ſon prix; d'autant plus que l'expérience journalière nous en fournit aſſez d'exemples. Les plus ſages parmi les anciens, & Platon même *, en ont parlé, pour ainſi dire, avec reſpect; & Caton a porté ſon

* Les ſentimens de Platon & de tous ceux qui ont écrit ſur la Beauté ſe trouvent indiqués & diſcutés dans le Tome I, pag. 83 & 156 & ſuivantes des Œuvres complètes de M. le Chevalier Mengs.

enthousiasme pour la Beauté, jusqu'à dire : « Que ce » n'est pas un moindre sacrilège de dégrader la Beauté, » que de violer & de profaner les temples des dieux ».

On ne peut cependant nier que la Beauté ne consiste que dans l'idée que notre esprit s'en forme ; de sorte qu'il est impossible, selon moi, d'en donner une définition exacte d'après un objet quelconque. Ce que nous pouvons en dire, avec le plus de certitude, c'est qu'il y a autant d'espèces de Beautés qu'il y a d'objets individuels dans lesquels nous en trouvons ; aussi sait-on que le proverbe dit, & avec raison : « Autant d'esprits, » autant de Beautés différentes ». Suivant Homère, Paris s'imaginoit qu'Hélène, femme de Menelas, étoit la plus belle femme qui put exister. Apollon en croyoit autant de sa Daphné. Narcisse se regardoit lui-même comme le plus parfait modèle de Beauté. Les Perses avoient conçu une si haute idée des charmes de Stratonice, qu'ils rendoient un hommage divin à son image. Le col & la gorge de l'Athénienne Théodota étoient si beaux aux yeux de Socrate, qu'il en devint amoureux. Nous pourrions citer ici plusieurs autres exemples du pouvoir de la Beauté, sans que cela servit à nous faire mieux connoître ce qui constitue véritablement son essence, dont jusqu'à présent personne n'a donné une idée claire & fixe.

Chaque peuple, chaque individu même, pense que son choix à cet égard est le meilleur. Les Grecs, par exemple, aimoient un coloris rembruni, & les Latins préféroient les beautés blondes. Les Espagnols regardent les cheveux noirs comme les plus beaux, tandis que Allemands donnent la préférence aux cheveux chatains,

& ainſi du reſte ; ce qui me confirme dans la penſée que la Beauté dépend beaucoup de notre imagination

Il y a au reſte trois eſpèces de Beautés, ſavoir, la *commune*, celle *au-deſſus de la commune* ou la *rare*, & la *parfaite*. J'appelle *Beauté commune*, celle qui dépend en grande partie de la mode & qui ſatifait les eſprits ordinaires ; la *Beauté rare* eſt celle dont l'eſprit raſſemble les différentes parties de pluſieurs individus ; mais la *Beauté parfaite* eſt purement idéale, ainſi que je l'ai déja remarqué plus haut.

Je me bornerai ici à donner une idée générale de la Beauté, que je tracerai, le mieux qu'il me ſera poſſible, d'après pluſieurs ſyſtêmes & principalement d'après les modèles que les Grecs nous en ont tranſmis par leurs productions.

Je dis donc que la Beauté d'une figure nue, ſoit d'homme ou de femme, conſiſte, premièrement, en ce que les membres ſoient bien proportionnés ; ſecondement, qu'ils ayent un mouvement libre, aiſé & gracieux ; troiſièmement, que le coloris en ſoit frais & beau.

Le premier point demande que les membres ſoient d'un juſte rapport entr'eux, ſuivant leur nature & leur deſtination ; que la tête & le viſage ayent une belle proportion & que les traits en ſoient réguliers & d'un bon enſemble. Que les mains & les doigts, ainſi que les pieds & les orteils ſe trouvent d'une longueur & d'une épaiſſeur convenables, de même que les autres parties du corps en général.

Par mouvement libre & aiſé, j'entends que tous les membres, (& cela juſqu'aux moindres), ſe préſentent ſous leur plus bel aſpect, & faſſent leurs fonctions ſans gêne

& de la manière la plus agréable, ainſi que j'en produirai quelques exemples dans la ſuite.

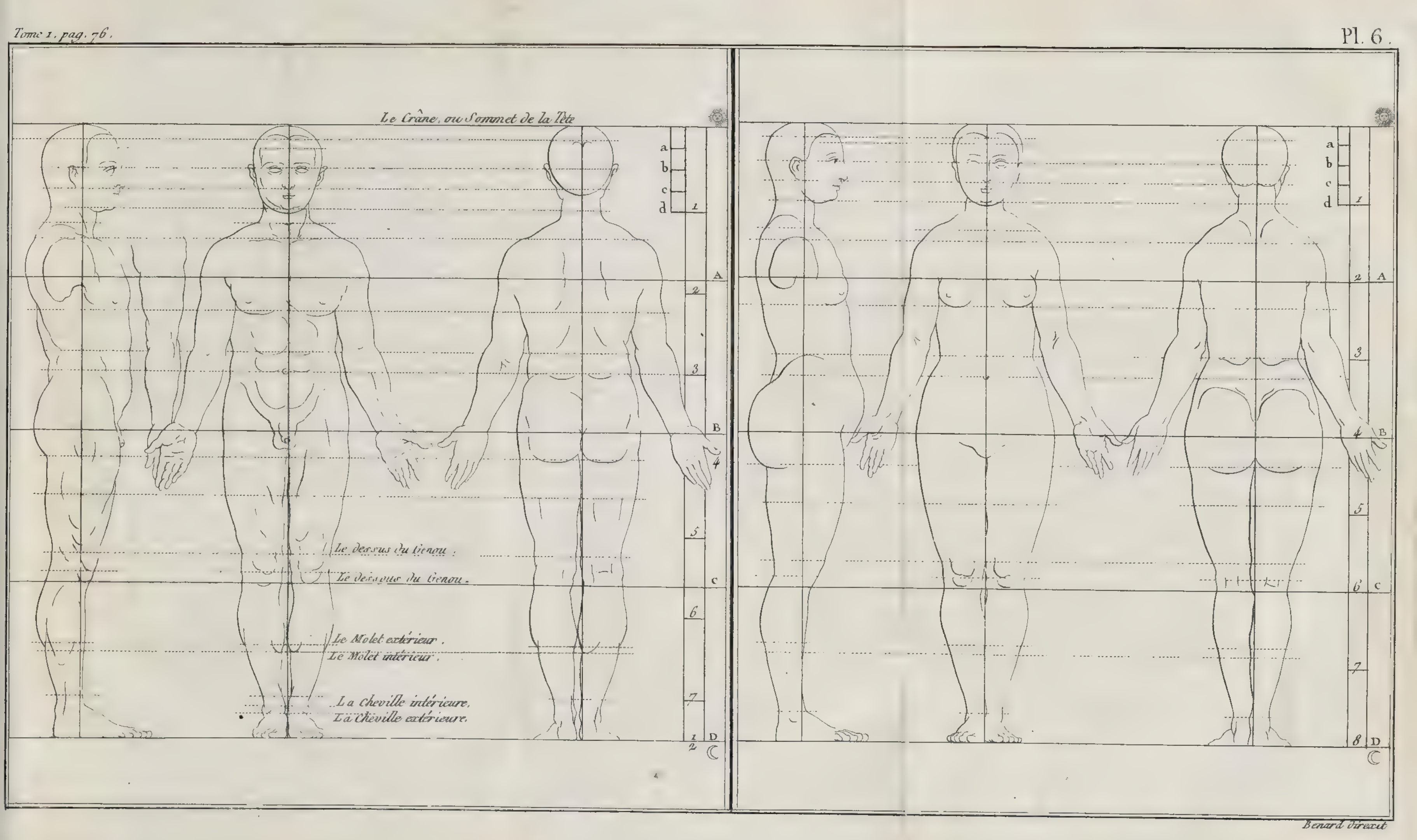
Quant au coloris, il ne doit être ni trop vif, ni trop pâle, mais tel qu'on le voit dans les perſonnes d'une belle peau & qui jouiſſent d'une parfaite ſanté. J'en parlerai auſſi dans la ſuite.

Voilà donc les trois qualités néceſſaires pour le Beau nud, que les poëtes ont déſignées ſous le nom des trois Graces, & dont ils prétendent que Vénus Uranie étoit douée.

Afin de donner au jeune artiſte une juſte idée de la belle proportion des membres, je vais en mettre le rapport ſous ſes yeux, d'après la meſure que j'en ai faite ſur un ſquélette, conformément aux principes du profeſſeur Bidlo, dans le tems que je deſſinois, d'après nature, les figures de ſon célèbre ouvrage ſur l'anatomie.

Pour rendre cette comparaiſon plus facile, j'ai placé à côté des figures des deux ſexes une échelle des dimentions. Pour en faire uſage, tirez une ligne droite perpendiculaire, marquée par les figures du ſoleil & de la lune. Cette ligne ſera de la longueur de votre figure. Diviſez alors cette ligne perpendiculaire en quatre parties égales, que j'appelle grandes parties, déſignées par les lettres A. B. C. D, qui paſſent deſſous les aiſelles, ſur le membre viril, ſur les genoux, & deſſous la plante des pieds. Partagez enſuite de nouveau toute la longueur de votre figure en ſept parties & demi égales, auxquelles je donne le nom de parties principales, marquées par 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, $\frac{1}{2}$; dont la première comprend la tête. Je diviſe

Pl. 6.



Benard direxit

de même la tête en quatre parties égales, *a*, *b*, *c*, *d*; ſavoir, le front, les yeux, le nez & le menton, qui ſerviront à réduire toutes les autres parties en de plus petites, en partant du ſigne ☾ d'en bas, juſqu'à celui ☉, d'en haut; ce qui nous donnera la meſure de la

Longueur.

	Dimentions des parties.
De la plante du pied *D*, juſqu'à la jointure du pied.	2.
De la jointure du pied juſqu'au mollet intérieur.	2 & un quart.
Du mollet intérieur au mollet extérieur.	un tiers.
Du mollet extérieur juſqu'au deſſous de la rotule du genou.	3.
De deſſous la rotule juſqu'au genou. .	deux tiers.
Du genou juſqu'au deſſus de la rotule.	trois quarts.
De la rotule juſqu'aux cuiſſes. . . .	3.
Des cuiſſes juſqu'aux feſſes.	2.
Des feſſes juſqu'à *B*, ou le milieu du corps.	1 & un tiers.
Du milieu du corps ou *B* juſqu'au nombril.	3.
Du nombril juſqu'à la hanche. . . .	1.
De la hanche juſques deſſous la poitrine.	2.
De deſſous la poitrine juſqu'aux aiſſelles.	1 & deux tiers.
De deſſous les aiſſelles juſqu'à l'épaule.	2.
De l'épaule juſqu'à la nuque du col. .	trois quarts.
De la nuque du col juſqu'au menton. .	trois quarts.
Du menton juſqu'au nez.	1.
Du nez juſqu'aux yeux.	1.
Des yeux juſqu'au front.	1.

Du front juſqu'au ſinciput.	un tiers.
De l'os ſinciput juſqu'au crâne. . . .	trois quarts.

Largeur de la figure de l'homme priſe de côté.

	Dimentions des parties.
Le pied eſt long de.	4 & trois quarts
La jointure du pied.	1 & un tiers.
Le mollet.	2.
Le deſſous du genou.	2.
Le deſſus le genou.	2 & un quart.
La cuiſſe.	3 & un tiers.
L'extrêmité des feſſes.	3 & demi.
Par-deſſus le membre viril.	4 & un tiers.
Par-deſſus le nombril.	4.
Par-deſſus les hanches.	4.
Deſſous l'os ſternum.	4 & un demi.
Les aiſſelles.	5.
Les épaules.	3.
La nuque du col.	2 & un demi.
La tête cárrée.	

Largeur des parties priſes par-devant & par-derrière.

	Dimentions des parties.
Le pied à la cheville extérieure. . . .	1.
La jointure.	1.
Le mollet intérieur.	1 & deux tiers.
Le mollet extérieur.	2.
Au-deſſous du genou.	2.

Au-dessus du genou.	2.
Les cuisses.	2 & trois quarts.
L'extrêmité des fesses.	2 & trois quarts.
Par-dessus le membre viril.	6.
Par-dessus le nombril.	5 & un tiers.
A la hanche.	5.
Dessous la poitrine.	5 & demi.
Par-dessus les aisselles.	8.
Par-dessus les épaules.	5 & un quart.
A la nuque du col.	2 & demi.
Au menton.	2.
Par-dessus le nez.	2 & deux tiers.
Au-dessus des yeux.	3 & un quart.
Au front.	3 & un quart.
A l'os sinciput.	2 & trois quarts.

Longueur de la figure de la femme.

	Dimentions des parties.
De la plante du pied *D*, jusqu'à la jointure du pied.	1 & demi.
De la jointure du pied jusqu'au mollet intérieur.	3 & un tiers.
Du mollet intérieur jusqu'au mollet extérieur.	un demi.
Du mollet extérieur jusqu'au dessous de la rotule du genou.	3 & un quart.
De dessous la rotule du genou jusqu'au dessus du genou.	un demi.
De dessus le genou jusqu'au dessus de la rotule.	trois quarts.

De deſſus la rotule jusqu'aux cuiſſes. 3.
Des cuiſſes juſqu'aux feſſes. . . . . 2.
Des feſſes juſqu'au milieu du corps. 1 & trois quarts.
Du milieu du corps juſqu'au nombril. 3.
Du nombril juſqu'à la hanche. . . 1.
De la hanche juſqu'au deſſous de l'os ſternum. . . . . 2 & demi.
De deſſous l'os ſternum juſqu'aux aiſſelles. 1 & demi.
Des aiſſelles juſqu'à l'épaule. . . . 2.
De l'épaule juſqu'à la nuque du col. . un demi.
De la nuque du col juſqu'au menton. 1 & demi.
Du menton juſqu'au nez. . . . . 1 & un quart.
Du nez juſqu'aux yeux. . . . . . 1.
Des yeux juſqu'au front. . . . . 1.
Du front juſqu'au ſinciput. . . . . un tiers.
De l'os ſinciput juſqu'au crâne. . . deux tiers.

Largeur de la figure de la femme, priſe de côté.

Dimentions des parties.

Le pied eſt long de. . . . . 5.
La jointure du pied. . . . . 1 & un tiers.
Le mollet. . . . . 2 & un quart.
Le deſſous du genou. . . . . 2 & un quart.
Le deſſus du genou. . . . . 2 & trois quarts.
La cuiſſe. . . . . 4.
l'extrêmité des feſſes. . . . . 4 & un quart.
Le milieu ou la partie la plus charnue des feſſes. . . . . 5 & deux tiers.

Par-deſſus

Par-dessus le nombril. . . . . 4 & demi.
A la hanche. . . . . 4.
Au-dessous des seins. . . . . 4 & demi.
Par-dessus les aisselles. . . . . . . 4 & deux tiers.
Par-dessus les épaules. . . . . 3 & demi.
A la nuque du col. . . . . 2 & demi.
La têtè carrée.

Largeur de la figure de la femme, prise par-derrière & par-devant.

Dimentions des parties.

Le pied à la cheville extérieure. . . . 1.
La jointure. . . . . 1.
Le mollet intérieur. . . . . 1 & un tiers.
Le mollet extérieur. . . . . 2.
Au-dessous du genou. . . . . 2.
Au-dessus du genou. . . . . 2 & un tiers.
La cuisse. . . . . 3 & un tiers.
L'extrêmité des fesses. . . . . . . 3 & demi.
Le milieu du corps. . . . . 7 & un tiers.
Par-dessus le nombril. . . . . 6.
A la hanche. . . . . 4 & trois quarts.
Dessous les seins. . . . . 5 & un tiers.
Par-dessus les aisselles. . . . . . . 7 & deux tiers.
Par-dessus les épaules. . . . . 6 & un quart.
A la nuque du col. . . . . 5 & un tiers.
Au menton. . . . . 1 & trois quarts.
Dessous le nez. . . . . 2 & trois quarts.
Au-dessus des yeux. . . . . 3 & demi.
Au front. . . . . 3 & deux tiers.
A l'os sinciput . . . . 3 & demi.

Je ſuis perſuadé que ceux qui ſuivront les dimentions que je viens d'indiquer, produiront toujours de belles figures; ſi d'ailleurs ils y obſervent un beau contour, & la grace qui ſe trouve dans les ſtatues antiques.

Afin d'inſpirer au jeune artiſte le deſir d'étudier la ſeconde partie de la beauté, ſavoir, le mouvement gracieux des membres, nous le prions de porter les yeux ſur la figure 1, de la planche VII, dans laquelle on a obſervé les principales poſitions qui peuvent concourir à produire une belle attitude; ce qui conſiſte dans l'élévation & l'abaiſſement des épaules & des hanches, ainſi que dans leurs mouvemens, afin de leur donner le développement néceſſaire, & un contraſte raiſonné, d'où réſultent non-ſeulement des attitudes belles & nobles, mais encore un clair-obſcur favorable, qui ſert à donner la plus grande grace aux figures.

Cette règle doit abſolument être obſervée dans tous les cas poſſibles, tant pour les corps animés que pour les cadavres mêmes; & dans tous les caractères & ſituations à donner. Il eſt même impoſſible qu'aucune attitude puiſſe être belle, ou qu'il y ait de mouvement agréable, s'il n'eſt point rendu d'une manière naturelle, & ſi l'on n'y trouve point les trois qualités dont nous venons de parler; ſavoir, un contour élégant & noble, un contraſte bien raiſonné & gracieux, avec un beau coloris; en obſervant ſur-tout de donner à chaque figure le caractère qui lui convient.

Si l'on trouvoit étrange que je prétende qu'un corps inanimé doit avoir une attitude gracieuſe & un bon ton de coloris; tandis qu'on dit communément qu'un corps

mort n'a ni couleur, ni mouvement; je prie qu'on se rappelle que je parle d'une figure produite par l'art, & non de la nature même; c'est-à-dire, qu'il faut disposer son modèle de manière qu'il se présente sous l'aspect le plus favorable, en montrant la tête de face, la poitrine de côté, la hanche relevée, une jambe repliée vers le corps & l'autre étendue, avec les bras posés de même dans une situation contrastée : c'est ce qu'on appelle alors une attitude pittoresque, qui produira une belle figure si elle est d'ailleurs bien exécutée, suivant la convenance du sujet.

Quant au coloris, il ne faut pas qu'il ressemble à du bois, ni à de la brique; mais il doit avoir le ton qui convient à la chair d'un corps que l'ame a abandonné.

Peut-être me dira-t-on que comme la vie de l'homme offre trois âges ou époques différens, savoir, la jeunesse, l'âge mur & la vieillesse, & que par conséquent les mouvemens & le coloris de chaque âge doivent être calculés sur des principes différens, il est fort difficile d'y choisir ce qui est le plus parfait ?

Je répondrai à cette objection, qu'il faut sans doute que chaque âge soit rendu de la manière la plus parfaite qu'il est possible, & en même-tems la plus convenable; que le corps d'un jeune homme, par exemple, doit se reconnoître par un contour modéré & élégant, par la plénitude & la morbidesse des chairs, ainsi que par un coloris frais & agréable; que l'homme d'un âge fait a les contours plus sentis, la chair plus ferme & plus nerveuse, avec un coloris plus rembruni & moins vif; que la vieillesse fait perdre la chair & paroître les os, defsèche

la peau, qui devient rude & rèche, & rend tous les mouvemens du corps pénibles & lents. Cependant chaque âge offre quelque chofe de remarquable, de forte qu'on peut dire également : un joli enfant, un bel adolefcent, un homme bien fait & fvelte ou robufte, un vieillard frais & difpos, &c.

Si, en feuilletant le *Recueil des Statues* publié par Perrier, vous y prenez le Ganymède pour l'adolefcence, l'Antinoüs ou l'Apollon pour le fecond âge, & le vieux Faune pour le troifième, vous trouverez que toutes ces figures font d'une beauté parfaite dans leur genre; que votre imagination y ajoute enfuite un beau coloris, fuivant la convenance de chaque individu, & je fuis certain que vous produirez les plus belles figures poffibles, & qui feront l'admiration de tous ceux qui les verront.

Quoique la beauté d'une figure confifte dans la bonne proportion des membres & dans le jufte rapport entr'eux, fuivant l'attitude que demande la paffion dont elle eft actuellement animée, cette figure ne fera néanmoins pas parfaite, fi elle n'eft point éclairée d'une manière convenable & belle.

On remarque quelquefois qu'un jour mal ménagé dégrade les objets & les rend défagréables; de forte même qu'ils font un effet tout-à-fait contraire à celui qu'on en attendoit, fans qu'on puiffe cependant s'en rendre compte; ce qu'il faut attribuer uniquement à un défaut du clair-obfcur. Un jour trop foible, par exemple, rend froide & inanimée une figure qui doit être mue par une forte paffion; de même qu'une lumière trop directe & trop vive, rend dur & défagréable un objet gracieux.

Il eſt donc eſſentiel de chercher à éviter ces défauts en commençant un ouvrage. Prenons pour exemple les ſujets ſuivans ſur leſquels portent ces réflexions; ſavoir, la mort de Céſar aſſaſſiné dans le ſénat de Rome, ou la mort de Caton; & d'un autre côté, les épouſailles de Stratonice & d'Antiochus, ou la reine de Saba qui, avec ſa ſuite, ſe rend chez Salomon.

Remarquez maintenant avec ſoin les différentes paſſions que vous avez à repréſenter dans chaque ſujet.

Dans les deux premiers on voit une violente agitation, & des mouvemens vifs & impétueux, mêlés de terreur & de confuſion; tandis que dans les deux autres il n'y a que beauté, mouvemens gracieux, & une majeſtueuſe tranquillité.

En partant de ces obſervations, on conviendra, je penſe, que les premiers tableaux doivent être éclairés par un jour ſerré, dur & tranchant, & les derniers par un jour ouvert, doux & agréable; car on ſait que le clair-obſcur a des qualités qui lui ſont propres, & qui contribuent à l'effet général; de manière qu'en ſuivant une méthode contraire, on peut dire qu'il en réſultera une confuſion agréable, ou une grace rude & confuſe.

J'en conclus donc qu'une figure quoique bien proportionnée, d'une belle attitude avec des mouvemens faciles & gracieux, ne peut point être parfaite ſans un bon coloris & un clair-obſcur bien entendu.



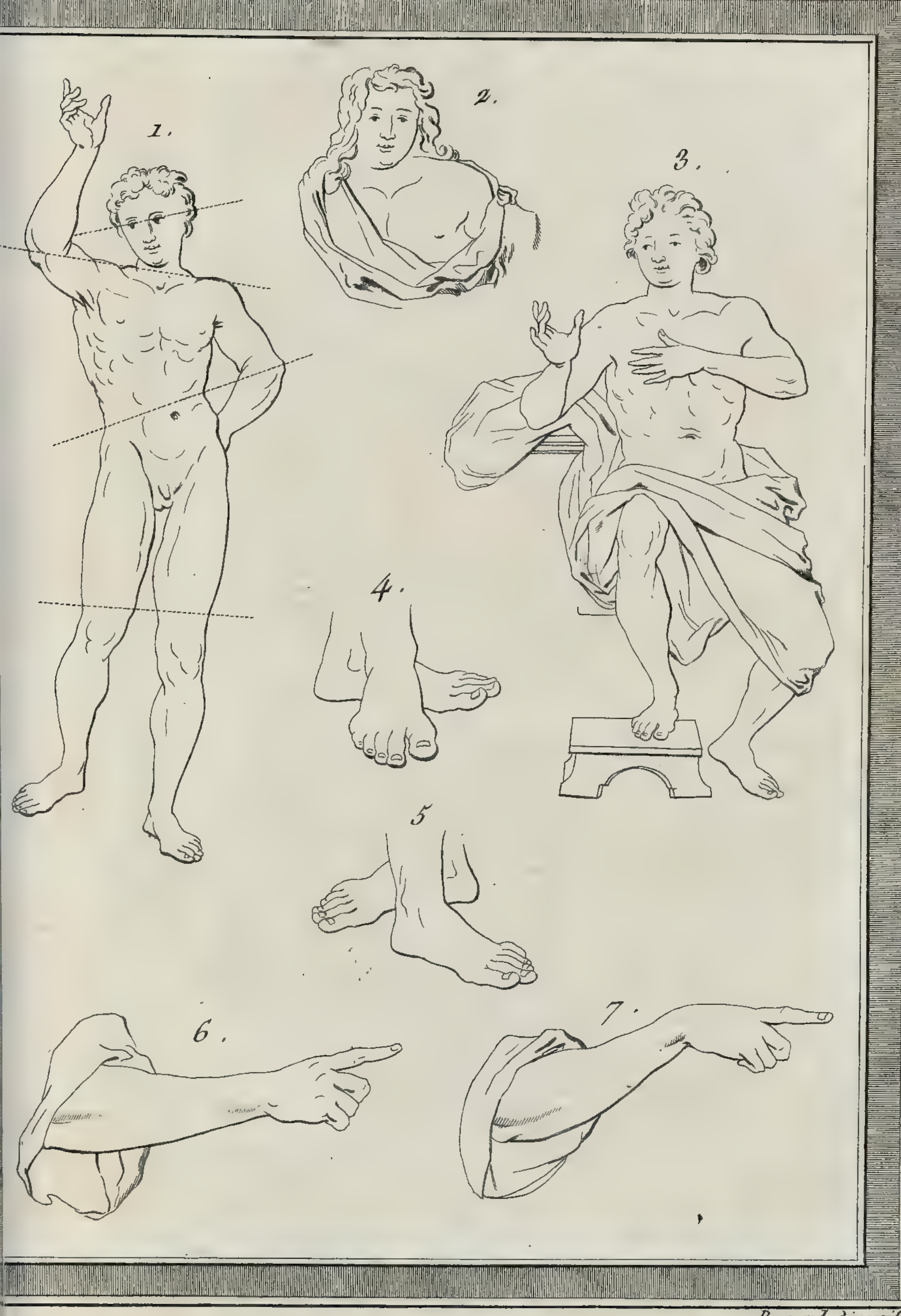
CHAPITRE VIII.

Du mouvement des membres.

EXAMINONS maintenant la feconde partie néceffaire pour conftituer la beauté; favoir, le mouvement des membres.

Cette partie dépend principalement de la pofition contraftée qu'on donne aux membres du corps, & de la manière dont on difpofe le clair-obfcur; ce qui concourt enfemble à produire des figures pleines de mouvement & de vie. Pour parvenir à animer ainfi les perfonnages qu'on veut mettre fur la toile, il faut fur-tout penfer à leur donner l'attitude la plus convenable & la plus gracieufe qu'il foit poffible, par un certain développement du corps; en faifant voir, par exemple, la tête de face, le corps un peu tourné de côté ou de biais, & les jambes de nouveau par-devant; comme on peut le remarquer dans la figure 1 de la planche VII.

La feconde obfervation a pour objet le contrafte dans le penchement ou l'inclination du corps, depuis la tête jufqu'aux pieds. Par exemple: une épaule élevée & l'autre baiffée, & ainfi de même pour les hanches, les genoux & les pieds, comme nous le repréfente la même figure 1, dont l'épaule droite eft élevée, la hanche droite baiffée, & le genoux ou pied de nouveau élevé; tandis que le



Benard direxit.

côté gauche se trouve dans une position exactement contraire.

La troisième observation concerne la position des bras & des jambes; c'est-à-dire, qu'il faut faire porter en avant le bras droit & la jambe gauche, pour faire jeter en arrière le bras gauche & la jambe droite.

Mais ce mouvement redouble lorsque l'épaule droite saillit en avant, car alors la tête & le bas du corps doivent se porter de même en avant, ainsi qu'on peut le voir encore dans la figure 1. Lorsque la poitrine s'élève, la tête doit se pencher; tandis qu'il faut donner une position droite à la tête, quand la poitrine s'affaisse: voyez la figure 2, pl. VII.

C'est toujours par-dessus l'épaule la plus haute qu'il faut que la tête penche, ainsi que l'indique la figure 1. Lorsque le corps se trouve dans une position droite, les pieds forment toujours un rectangle; c'est-à-dire, que le talon de l'un se trouve placé contre la cheville intérieure de l'autre: voyez les figures 4 & 5, de la pl. VII.

Il faut que les mains se trouvent toujours dans une position contrastée. Si, par exemple, on voit la paume de l'une, il faudra montrer le revers de l'autre; & si l'une est penchée, l'autre doit se trouver droite. Lorsque l'avant-bras se voit en raccourci, il faut que l'humérus en soit droit; de même, quand la cuisse est vu en raccourci, la jambe doit se tenir dans une position droite, ainsi que l'indique la figure 3 de la planche VII.

Il en est à-peu-près de même des jambes comme des bras; car la cuisse représente ici l'humérus, & le tibia

tient lieu de l'avant-bras. S'il arrive que l'humérus d'un bras porte le long du corps, il faut alors que la cuiſſe du même côté y faſſe contraſte; & ainſi de même de tous les autres membres. Mais lorſque le bras droit ſe trouve en l'air, & que le gauche eſt plus bas, il eſt néceſſaire que les genoux ou les pieds ſoient dans une poſition contraire. Quand la hanche eſt renflée, le haut du corps s'enfonce dans la partie d'en bas; il en eſt de même de la tête, lorſqu'on hauſſe les épaules.

Il faut ſur-tout avoir ſoin que la main & le bras n'avancent pas ſur une ligne droite; ainſi qu'on en voit un mauvais & un bon exemple dans les figures 6 & 7 de la planche VII.

La croix de la tête ne doit jamais ſe trouver dans une poſition perpendiculaire avec celle du corps, ſoit de face ou de profil; de même qu'il faut que celle du haut du corps ſoit dans une poſition différente de celle du bas du corps.

C'eſt dans ces mouvemens que conſiſte, ſelon moi, la beauté de l'attitude du corps.

Quant aux autres mouvemens, on peut les réduire à trois principaux; ſavoir, ceux de la tête, ceux des mains & des pieds, & ceux du corps même.

La tête a quatre eſpèces de mouvemens; c'eſt-à-dire, qu'elle eſt inclinée vers la poitrine, jetée en arrière dans la nuque du col, ou penchée vers l'une ou l'autre épaule. Il en eſt de même des mouvemens des pieds & des mains.

Les bras & les jambes n'ont qu'un ſeul mouvement à opérer; ſavoir, les uns au coude, & les autres au genou; le bras en avant, & la jambe en arrière.

Le

Le corps peut opérer trois mouvemens : il ſe replie en avant ſur lui-même, & ſe penche ſur les deux côtés.

Outre les mouvemens des membres dont je viens de parler, il y en a quatre autres eſpèces ; ſavoir, les mouvemens ſimples, les actifs, les paſſifs ou paſſionnés, & les violens.

Les mouvemens ſimples ſont ceux que fait l'homme quand il marche, en poſant un pied devant l'autre ; lorſqu'il porte la main à la bouche, pour boire ou pour manger ; quand il tourne la tête, &c. ; mouvemens qui ſont auſſi naturels aux enfans qu'à l'homme fait.

Les mouvemens actifs conſiſtent à porter, à tirer, à pouſſer, à frapper, à grimper, &c. ; & ils ſe font avec connoiſſance de cauſe. Il n'y en a qu'une partie qui ſoient propres aux enfans.

Les mouvemens paſſifs ou paſſionnés doivent leur origine aux paſſions qui agitent le cœur ; ſavoir, l'amour, la haine, la colère, la triſteſſe, la joie, l'envie, le mépris, &c. Quoique la plûpart de ces paſſions agiſſent intérieurement, il ſe font néanmoins reconnoître dans certaines petites parties du corps, tels que les yeux, le nez, la bouche, les doigts, les orteils.

Les mouvemens violens proviennent de la peur, de la crainte, du déſeſpoir, de la folie, de la rage, &c., & de tout ce qui agit d'une manière violente & ſpontanée ſur les ſens de la vue & de l'ouie, tels qu'un coup de tonnerre ou d'une arme à feu, l'apparition d'un monſtre ou d'une viſion étrange ; par leſquels les nerfs ſe criſpent ou ſe relâchent ſubitement, & qui affectent l'homme à tout âge.

Il eſt impoſſible de bien exprimer les paſſions dont je viens de parler, ſi l'on n'obſerve pas la diſpoſition indiquée des différens membres du corps, quoiqu'à la vérité, on puiſſe, à la rigueur, exécuter pluſieurs actions ſans prendre exactement les attitudes que j'ai preſcrites. Mais mon idée eſt de faire connoître les affections de l'ame par les mouvemens du corps, dont chaque membre doit concourir à l'expreſſion qu'on veut rendre, ſuivant la convenance du ſujet qu'on traite.

CHAPITRE IX.

Des mouvemens paſſionnés & violens.

IL eſt néceſſaire, avant tout, de remarquer ici, qu'il eſt difficile, pour ne pas dire impoſſible, de bien exprimer les fortes paſſions par le moyen des mouvemens du corps, à cauſe de l'analogie qu'il y a entre les unes & les autres, ſoit au commencement ou à la fin de la paſſion; car il arrive ſouvent qu'un état de l'ame ou de l'eſprit tient médiatement à un autre. C'eſt ainſi, par exemple, que la colère conduit à la rage; la triſteſſe à l'apathie, le déſeſpoir à la folie; & il en eſt de même de toutes les émotions violentes de l'ame & de toutes les fortes douleurs du corps, qui donnent des mouvemens convulſifs aux membres, & en altérent les formes, en criſpant ou en relâchant les nerfs, & en contractant les

muſcles. Tel eſt, par exemple, l'effet que produit un ſentiment vif de douleur, qui, quoiqu'il faſſe mouvoir violemment certains muſcles du viſage & d'autres parties du corps, ne peut cependant être rendu d'une manière aſſez ſenſible pour être bien reconnue, ſi l'on n'y joint point quelque choſe qui indique la cauſe de cette ſituation de l'ame ou du corps. C'eſt ainſi qu'on repréſentera, entr'autres, Pirame bleſſé à mort par un poignard ; Euridice & Heſpérie piquées par un ſerpent ; Procris tuée par un javelot ; le Centaure Neſſus bleſſé par une flêche ; Hyppolite entraîné par ſes chevaux ; & pluſieurs autres ſujets ſemblables, dont il faut faire connoître la cauſe par quelque attribut ou objet ſymbolique, tels que ceux que je viens d'indiquer dans les ſujets allegués ; en ayant ſoin, en même tems, de faire remarquer, autant qu'il eſt poſſible, la bleſſure qui a cauſé la mort du perſonnage qu'on repréſente. Neſſus, par exemple, a été tué par une flêche qui lui fut tirée dans le dos ; c'eſt au talon qu'Euridice & Heſpérie furent piquées par un ſerpent. Voilà ce qu'un bon maître doit toujours obſerver ; & dans la crainte qu'on n'ait pas aſſez bien ſaiſi mon idée, je vais m'expliquer mieux par le tableau ſuivant.

Tableau de la mort d'Heſpérie.

Heſpérie, fille du fleuve Cébréne, fuyant Eſaque, fils de Priam, qui l'aimoit, fut piquée par un ſerpent, & tomba morte de cette bleſſure.

Cette jeune & belle vierge que vous voyez étendue morte ſur l'herbe, au milieu du tableau, eſt la malheureuſe Heſpérie, entourrée de quelques nymphes qui pleurent ſon ſort. Son pere, appuyé contre les ruines d'un édifice, eſt plongé dans une douleur mortelle, & ſe refuſe aux conſolations de quelques autres dieux de fleuves qui l'accompagnent.

Le vêtement d'Heſpérie eſt léger; ſon ſein eſt découvert; ſa chevelure dorée couvre négligemment ſes belles épaules; ſa robe rehauſſée laiſſe voir ſa cuiſſe d'ivoire, ſur laquelle eſt un peu de ſang de ſa bleſſure; un petit amour, qui eſt couché à côté d'Heſpérie, montre la plaie envenimée, & paroît repouſſer une petite fille qui veut lever la robe, & qui, en ſe baiſſant, contemple la bleſſure. Une autre jeune nymphe, qui tient une houſſine à la main, montre à la première un ſerpent étendu mort ſur le devant du tableau, que quelques amours viennent de tuer à coups de pierre & de bâton, & qu'ils ſont occupés à frapper encore. Un, entr'autres, lui tient le pied ſur le corps immédiatement derrière la tête, ce qui lui fait ouvrir la gueule; tandis qu'un autre, effrayé de ce ſpectacle, s'enfuit, ce qui fait rire un troiſième.

A la droite du tableau il y a un bois, & ſur le troiſième plan on voit s'élever quelques ſaules & d'autres arbres qui ſe plaiſent ſur le bord de l'eau. Derrière ces arbres, en travers du tableau, coule une rivière qui deſcend de la gauche, & dans laquelle flottent des roſeaux & d'autres plantes fleuviatiles. Sur le bord de la rivière on voit quelques urnes, dont il y en a de ren-

verſées, & d'autres à moitié couchées dans l'eau. Il y a auſſi le tronc d'un ſaule caſſé par le milieu.

Quelques voiles des nymphes & des amas de feuilles de joncs & de roſeau ſont diſperſés çà & là. Pluſieurs ſatyres, & dryades ſortent du bois, tenant à la main des pommes de pin & des torches faites du bois de ce même arbre. Les uns crient & font une grande rumeur; les autres contemplent le corps de la malheureuſe Heſpérie, ou fixent leurs regards ſur le ſerpent qui a cauſé ſa mort. La plupart ont la tête ceinte de pampres ſauvages ou de feuilles de chêne, & le corps de quelques-uns eſt couvert de peaux de bouc ou de cerf.

A la gauche du tableau on apperçoit, dans le lointain, un fort grand rocher, dont le ſommet eſt très-incliné; & à la même hauteur, au milieu du ſite, paroît Thétis, qui dirige ſon char vers la cime du rocher, pour ſauver Eſaque qui vient de s'en précipiter dans la mer, où on le voit déja changé en plongeon, poſé, avec le bout de ſes aîles, ſur les vagues, la poitrine tournée vers le ciel & la tête jetée en arrière dans le col; comme s'il vouloit ſe plaindre aux dieux de ſon triſte ſort.

Des curieux précipitent leurs pas vers le rocher, les bras étendus & pouſſant de grands cris; ce qui fait tourner la tête à d'autres placés ſur les premiers plans, qui de la main montrent vers la mer, pour faire entendre que l'infortuné Eſaque a déjà rempli ſa deſtinée.

Je ne doute point que ceux qui ont lu cette fable, n'en reconnoiſſent ſur le champ le ſujet, en voyant ce tableau, & n'en diſtinguent facilement toutes les parties, ainſi

que l'enſemble. J'ôſe même croire que ceux qui ignorent abſolument cette aventure, ſauront dire du moins quelles paſſions agitent les différens perſonnages du tableau, & quel doit avoir été l'idée du peintre.

Mais reprenons notre ſujet, pour examiner les différens mouvemens des figures.

Il eſt certain & hors de doute, que toute figure tranquille, tant d'homme que de femme, pour avoir une attitude belle & pittoreſque, ne doit porter le corps que ſur une ſeule jambe; poſition qui occaſionne un renflement dans l'une des hanches. Les jambes ne peuvent être écartées l'une de l'autre que de la longueur d'un pied.

En marchant la hanche ne peut pas ſe renfler, ou du moins fort peu, & la poitrine doit former une perpendiculaire avec la jambe, ſur laquelle porte le corps. Si c'eſt la jambe droite qui porte en avant, il faut que la jambe gauche ſe trouve en arrière, pour ſervir à pouſſer le corps en avant; & pendant ce tems-là le bras ou le coude doit ſe jeter en arrière, tandis que le bras droit ou la main du même côté ſe porte en avant, ainſi que la tête, qui ne doit tourner ni à droite, ni à gauche.

Le poids du corps d'une perſonne qui court, porte totalement ſur la jambe avancée, avec la poitrine penchée en avant, la tête dans la nuque du col, & un pied en l'air.

Celui qui grimpe a la tête jetée dans la nuque du col, & la poitrine tournée vers le ciel. Si c'eſt le bras gauche qui eſt en haut, le bras droit ſe trouvera étendu embarraſſé en bas; tandis, qu'au contraire, la jambe

droite ſera poſée en haut ſur le point d'appui, & la jambe gauche en bas ; le corps penchera vers le côté de la jambe qui ſert dans ce moment de force mouvante, ſans qu'il y ait un renflement remarquables dans les hanches.

La poſition de ceux qui pouſſent, eſt différente de ceux qui tirent, ainſi que de ceux qui portent. On ne peut porter dans les mains un certain poids que du côté où il y a renflement dans la hanche ; tandis qu'on ne peut, au contraire, tirer d'en haut à ſoi un peſant fardeau, qu'avec la main du côté de laquelle la hanche rentre en dedans. La tête penche toujours du côté de l'épaule la plus élevée.

Il y a encore deux autres eſpèces d'attitudes qui ne ſont pas moins à obſerver que celles dont j'ai déjà parlé ; ſavoir, celles des perſonnes qui prient & qui dorment. Je ne veux point parler ici de ceux qui ſont couchés de nuit dans un lit ; mais ſeulement de ceux qui dorment quelquefois de jour, ainſi que cela arrive aux vieillards que le grand âge accable, ou à ceux qu'un travail de corps ou d'eſprit oblige à prendre du repos Quoiqu'on ne puiſſe pas appliquer proprement au ſommeil le nom de mouvement, puiſque c'eſt plutôt un épuiſement ou une ſuſpenſion cauſée par le trop d'action, j'ai cru cependant devoir en faire mention ici.



CHAPITRE X.

Du Coloris du nud.

APRES avoir examiné attentivement ce qui concerne le coloris des figures nues, j'ai trouvé que cette partie offre tant de chofes intéreffantes à dire, qu'il n'eft pas poffible de tout renfermer dans un feul chapitre ; je vais donc difcuter feulement ici ce que cette matière préfente de plus effentiel & de plus intéreffant, pour parler de ce que je fuis obligé d'omettre, lorfque le fujet le demandera, ou quand l'occafion s'en préfentera.

Ayant donc déjà traité des deux principales parties qui concourrent à la beauté du corps humain, nous allons paffer à la troifième & dernière, en prenant, autant qu'il fera poffible, la nature pour modèle.

La diverfité du coloris ou de la carnation eft confidérable, & l'on pourroit même dire que chaque individu a une différente teinte de coloris. Je me bornerai donc ici à parler de celui des trois différens états, dans lefquels le corps de l'homme peut fe trouver; c'eft-à-dire, de l'état de fanté, lorfqu'il eft affligé de maladie, & après la mort, que j'appliquerai à trois différens fujets, favoir, aux enfans, à l'homme & à la femme.

Dans l'état de fanté le coloris des enfans eft vermeil & frais ; celui de l'homme eft vif & animé, & celui de la femme blanc & tendre.

Dans

Dans l'état de maladie le coloris des enfans eſt d'un blanc jaunâtre; celui de l'homme d'un blanc fauve ou plombé, & celui de la femme eſt d'un blanc pâle, c'eſt-à-dire d'un blanc de lait, ou d'un blanc jaunâtre.

Après la mort, l'enfant eſt violâtre; l'homme, d'une teinte plus griſâtre ou plus plombée, mais tirant plus ou moins ſur le jaune; la femme a à-peu-près le même ton que l'enfant, mais cependant plus beau, à cauſe que ſa peau, eſt en général, plus blanche. La raiſon de ces différentes teintes eſt facile à comprendre, puiſque l'enfant qui a beaucoup de ſang, & dont l'épiderme eſt fort mince, doit naturellement avoir une carnation vermeille & fort colorée; tandis que l'homme, qui a la peau plus jaune & plus épaiſſe, & dont le ſang eſt moins abondant & moins attenué, eſt néceſſairement d'un coloris plus griſâtre. La femme, ayant une peau blanche & liſſe, doit paroître encore un peu vermeille après la mort.

Il eſt d'autant plus néceſſaire de bien obſerver ce que je viens de dire, que c'eſt par ces mêmes cauſes que les parties tendrement ombrées de l'enfant ſont d'une teinte plus violâtre; tandis que chez l'homme cette teinte eſt griſâtre, & bleuâtre chez la femme, où elle tire néanmoins plus ſur le verd que ſur le violet.

Les couleurs mêmes & leur mêlange nous convaincront de cette vérité; car ſi l'on rompt du bleu avec du rouge, il en réſulte une teinte violâtre, qui appartient aux enfans; tandis que le bleu, le rouge & le jaune, mêlés enſemble, produiſent une teinte griſâtre, qui eſt propre à l'homme; & que le blanc jaunâtre, rompu avec un peu

de rouge & de bleu, donne une teinte verdâtre, qui convient à la femme.

Pour parvenir à un bon coloris pour les trois ſujets indiqués, prenez pour l'enfant, du blanc & du vermillon, ce qui produira une teinte vermeille & ſanguine; pour l'homme, ſervez-vous de même de ces deux couleurs, en y mêlant un peu d'ocre jaune, ce qui rendra la teinte plus vigoureuſe & plus chaude; enfin, pour la femme, il faut faire uſage de blanc, de très-peu de vermillon, & d'un peu d'ocre jaune. Pour parvenir maintenant (ſans travailler au haſard) à connoître quelle doit être la morbideſſe de ces trois ſujets, ſuivant le ton qui leur convient, ſuivez cette méthode: Lorſque vos figures nues ſeront finies, à la morbideſſe près, de la manière que je viens de le dire, vous prendrez un peu d'outremer ou de bleu de ſaffre, ſans le rompre avec du blanc, que vous coucherez légèrement avec un pinceau fort doux ſur les parties les plus tendres, où vous le fondrez; ce qui fera que ces parties tendres produiront des teintes particulières & convenables à chaque ſujet. Mais ceci ne regarde que le coloris dans l'état de ſanté; nous parlerons, dans la ſuite, de celui qui convient à l'état de maladie, & après que l'ame a quitté le corps.

Je ne puis me paſſer de montrer ici mon étonnement des idées ſingulières & erronées de pluſieurs peintres ſur le coloris. Ils cherchent à parvenir aux ſecrets de l'art avant de connoître la nature, & ſe donnent beaucoup de peines pour ne faire aucun progrès. On les entend ſans ceſſe parler du coloris de tel & tel maître, en ſe

récriant ſur la fraicheur & ſur les teintes ſanguines de l'un; ſur le ton brillant & vigoureux de l'autre; ſans néanmoins pouvoir ſe rendre raiſon de rien à eux-mêmes, & déſeſpérant même de trouver jamais les couleurs que les bons maîtres ont employées. Mais s'ils ſont ſi éloignés de pouvoir ſaiſir la manière des grands artiſtes, comment parviendront-ils donc à comprendre la nature? Cependant ne vaut-il pas infiniment mieux étudier l'original qu'une copie? Si le Titien & le Giorgone ont eu un coloris admirable, tâchons de ſuivre leur méthode en étudiant la nature, qui a été leur ſeul guide, ſans qu'ils aient cherché à copier d'autres maîtres. Et quoique la nature ſoit dans quelques parties moins parfaite que l'art, ce n'eſt certainement pas dans celle du coloris, dans laquelle il faut donc tâcher de l'imiter; car tout ce qui, dans cette partie, n'eſt pas d'accord avec la nature, ne peut être regardé ni comme bon, ni comme vrai, quelque charme qu'il puiſſe d'ailleurs avoir pour l'œil. Quelle n'eſt donc pas la folie des peintres qui prétendent embellir la nature dans la partie du coloris, tandis qu'elle y eſt inimitable?

Les jeunes artiſtes ſe laiſſent aller à un autre défaut, en voulant tout de ſuite imiter la nature; tandis qu'il eſt abſolument néceſſaire qu'ils ſachent avant tout bien copier les ouvrages d'un bon maître; & ce n'eſt que lorſqu'ils ont acquis ce talent, qu'il eſt tems de ſonger à ſe ſervir de la nature. Il faut qu'ils connoiſſent premièrement l'emploi de toutes les couleurs; ſans quoi il leur ſera impoſſible de jamais rendre la vérité; car il eſt plus facile de copier une choſe dans laquelle la diſpoſition

des couleurs eſt indiquée, que celle où il n'y a aucune couleur, & dont on ne peut pas reconnoître la trame, s'il eſt permis de ſe ſervir de cette expreſſion.

Qu'on ne ſe flatte donc point, je le répète, de trouver le vrai & le beau coloris ſans le chercher dans la nature même; ce qui eſt d'autant plus eſſentiel, que c'eſt dans cette partie que conſiſte la plus grande beauté de la peinture; ſur tout par la variété des teintes vermeilles, bleuâtres & jaunâtres dans les ſujets de différens âges & de différens tempéramens; variété qu'on ne peut trouver dans un modèle académique, le ſoir à la lumière artificielle, mais qu'il faut y chercher à la clarté du jour.

Afin de faciliter au jeune artiſte la connoiſſance du coloris, je vais indiquer, dans le chapitre ſuivant, quelques couleurs dont on doit ſe ſervir pour faire le couler, ainſi que pour finir & donner les dernières touches à une figure nue; non que je prétende qu'il doive ſe borner à cette méthode, mais ſeulement dans l'intention de lui ſervir de guide dans ſes recherches; car les peintres de différens pays emploient, comme on ſait, différentes couleurs pour leur coloris; ce qui auſſi revient au même, pourvu qu'ils atteignent leur but, qui doit toujours être de rendre la nature. Je laiſſe donc à chacun la liberté d'opérer de la manière qu'il jugera la meilleure, & de ne prendre de ce que je vais dire que ce qui pourra lui être utile.



CHAPITRE XI.

Des couleurs, de leur emploi & du coloris des deux sexes.

DANS la figure d'une femme blanche & potelée, il faut se servir, pour le couler ou l'ébauche, de blanc & de rouge brun; & pour la finir on prend du blanc avec un peu de vermillon.

Pour un adolescent on emploie les mêmes couleurs, dans lesquelles on mêle un peu d'ocre claire.

La figure d'un soldat demande du rouge brun avec très-peu de blanc pour le couler; pour la finir on se sert des mêmes couleurs que pour les autres figures.

La figure d'un habitant de la campagne, hâlé par le soleil, demande du rouge brun, de l'ombre & du blanc pour l'ébauche; & de l'ocre claire & du blanc pour la finir.

Pour la figure d'un malade employez du blanc avec un peu de vermillon ou de rouge brun pour le couler; & pour la finir servez-vous d'ocre claire & de blanc, sans y donner la moindre teinte vermeille.

Après avoir employé ce procédé il faut mettre la dernière main à l'ouvrage. Lorsque vous voudrez donner les dernières touches à une figure, faites-la sortir en y passant un léger vernis, dans lequel vous aurez mêlé

un peu d'ocre claire; & placez enſuite vos rehauts, que vous fondrez dans votre vernis, de la manière que vous le jugerez le plus convenable. Mais ſi c'eſt la figure d'un enfant que vous avez entre les mains, mêlez alors un peu de vermillon dans votre vernis; & pour une figure de femme vous prendrez un peu moins d'ocre claire que pour celle de l'homme.

Il eſt ſur-tout eſſentiel d'obſerver que la teinte bleuâtre, qui produit la morbideſſe, ne ſe donne point dans le couler, ni dans l'exécution même, mais en faiſant les réhauts : en les fondant dans le vernis encore humide, non avec du gris, ni avec du blanc rompu avec du bleu, mais avec de l'outremer ou du bleu de ſaffre pur & gras, qu'on appliquera légèrement avec un pinceau fort doux, ainſi que je l'ai déjà dit dans le précédent chapitre, & que je ne rappelle ici qu'à cauſe de l'importance de ce procédé. Il en eſt de même des reflets de lumière, de quelle force & de quelle teinte qu'ils puiſſent être, comme je le dirai plus au long dans la ſuite.

On ne trouve dans le nud que trois ſortes de teintes; ſavoir, les clairs, les demi-teintes & les ombres. La teinte ſanguine du corps ſe diviſe de même en trois eſpèces. Les trois premières doivent être compoſées d'une ſeule couleur pure, tant dans les ombres que dans les jours. Mais je ne parle point ici des derniers coups de force pour les ombres & les rehauts, qu'on ne place qu'en retouchant l'ouvrage.

Pour le couler d'un cadavre on ſe ſert d'ocre brune & de blanc; & de blanc avec de l'ocre claire pour le

finir; après avoir auparavant passé sur le couler une légère couche de laque plus ou moins forte, selon que la figure représente un sujet jeune ou vieux, d'une nature noble ou commune; en observant de donner des teintes grisâtres & violâtres aux doigts & aux orteils, ainsi qu'aux autres petites parties du corps & du visage, qui dans une personne vivante sont vermeilles & rouges.

Si l'on me demande pourquoi je spécifie expressément l'ocre claire, le vermillon & le rouge brun pour faire le coloris de tel ou tel sujet, & ne me contente point de dire simplement qu'il faut prendre du rouge & du blanc, ou du jaune & du blanc? Je ferai observer qu'il y a une grande différence entre tel & tel rouge. Prenez, par exemple, du vermillon & du blanc, & du rouge brun & du blanc, & vous verrez combien ces mélanges différeront entr'eux en force & en beauté. Il en est de même du jaune qui offre de grandes disparités dans le coloris des trois espèces de nud, ainsi que dans ses teintes.

Je ne prétends pas néanmoins qu'on s'en tienne uniquement aux couleurs que je viens de nommer; & je ne dis ceci que pour faire mieux comprendre mon idée.

Si l'on préfère de donner la teinte bleuâtre de la morbidesse, en même tems que les autres, en peignant la figure, on le peut; mais il arrive presque toujours que lorsque le tableau est fini, ces teintes paroissent y former des taches. D'ailleurs cette manière d'opérer causera plus de peine; parce que les couleurs sont trop épaisses, ce qui empêche qu'on ne puisse bien les fondre; de sorte qu'on est obligé de reprendre, dans un autre tems, son ouvrage; ce qui en dégrade nécessairement la beauté.

Avant de finir ce chapitre, il faut que j'expose encore

une queſtion qui ſe préſente ſouvent, & à laquelle je vais ſatisfaire le mieux qu'il me ſera poſſible; la voici : d'où vient que pluſieurs jeunes artiſtes adoptent & prennent une autre manière que celle de leurs maîtres, & laquelle eſt ſouvent beaucoup plus vicieuſe ?

Je réponds : que pour ce qui regarde la manière différente que le diſciple adopte, il faut en attribuer autant la faute au maître qu'à l'élève; car il arrive fréquemment que le meilleur peintre enſeigne fort mal ſon art, & ſe borne à faire copier indifféremment à ſon élève les ouvrages de pluſieurs maîtres, tant anciens que modernes, dont l'exécution eſt tout-à-fait différente, & quelquefois contraire à la ſienne même. Tandis que de leur côté les jeunes artiſtes ſe contentent de la reſſemblance apparente des choſes, qu'ils trouvent la plupart du tems à force de tourmenter les couleurs. Il n'eſt donc pas étrange qu'ils pèchent contre toutes les règles de l'art, auſſi-tôt qu'ils ont quitté leurs maîtres. Si le maître a une manière heurtée ou lèchée, ils la chargeront encore, ou tomberont dans un ſtyle froid & inanimé. Si ſon coloris eſt vigoureux & chaud, le leur ſera ardent; & ainſi de même de toutes les autres parties.

Pour ce qui eſt d'une exécution plus vicieuſe, cela dépend principalement des élèves, parce que le plus ſouvent ils fixent leur eſprit ſur une ſeule partie en particulier, ſans prendre garde que l'art conſiſte dans la réunion de toutes les parties en général. Celui-ci, par exemple, préfère le nud, celui-là les draperies, tandis qu'un troiſième ne cherche qu'à bien rendre les acceſſoires : chacun ſuivant ſon goût ou ſon caprice.

CHAPITRE

CHAPITRE XII.

De la Beauté du Coloris.

AUTANT un tableau dont le coloris eſt frais & beau charme & attache l'œil, autant celui où cette partie eſt mal exécutée nous déplait & nous révolte même. Il eſt donc néceſſaire que nous faſſions quelques obſervations ſur une matière auſſi importante; d'autant plus que la plupart des jeunes artiſtes négligent, pour ainſi dire, volontairement cette partie, en fixant leur attention à ſuivre la manière du maître dont ils ont fait choix, ſoit que cette manière ſoit bonne ou mauvaiſe. On peut néanmoins quelquefois auſſi attribuer ce défaut à la crainte qu'ils ont de faire plus mal, en adoptant une autre méthode que celle qu'ils pratiquent.

Comme c'eſt par un jour pur & vif que tous les objets colorés paroiſſent brillans & beaux, on ne peut douter que plus les couleurs locales de ces objets ſont rompues & dégradées par les reflets & les ombres, moins elles ſeront vives & belles.

Pluſieurs maîtres célèbres ſe ſont ſingulièrement trompés dans cette partie, tels, par exemple, que Rubens, parmi les peintres Flamands; Rembrant & Liévens, parmi les Hollandois; pour ne pas parler de pluſieurs autres qui ont adopté leur manière: les uns, en voulant faire

la nature trop belle, ſont tombés dans une groſſière bigarure; les autres, en cherchant la morbideſſe de la chair, ne ſont parvenus qu'à la rendre molle & flaſque: deux défauts également condamnables, qu'il faut par conſéquent éviter avec le même ſoin.

La prudence nous preſcrit de ne point ſortir de certaines bornes dans tout ce que nous faiſons. Il faut donc qu'un habile peintre obſerve les règles d'un bon coloris, tant pour les figures nues, que pour les draperies & les autres objets qu'il veut mettre ſur la toile.

Cependant j'ai quelquefois été ſurpris de voir avec quelle peine certains maîtres ont cherché un contraſte de coloris dans les figures d'hommes & de femmes qu'ils avoient à repréſenter, en faiſant le coloris des premiers fort animé, ardent, enflâmé même; & celui des perſonnes du ſexe, au contraire, fort blanc & fort tendre, & quelquefois d'un ton blaffard; ſans conſidérer ſi la ſituation actuelle de leurs perſonnages permettoit de leur donner ces teintes, & ſans faire aucune différence entre les figures des divinités & celles des hommes, ou entre la nature noble & héroïque & la nature commune & groſſière; ce qui, ſelon moi, eſt un grand défaut. On ne peut donc nier que s'il y a du mérite à avoir un beau coloris, il y en a davantage encore à donner à chaque choſe le ton de couleur qui lui eſt propre; car il y a une grande différence entre les couleurs locales des objets placés ſur le premier plan, & celles des objets qui ſont ſur le ſecond & ſur le troiſième plans, à cauſe de la plus grande maſſe d'air ambiant ou de corpuſcules éclairés qui ſe trouve entre ces objets & l'œil, à meſure de la diſtance où ils ſont de nous.



LE GRAND LIVRE DES PEINTRES.

LIVRE II.

DE LA COMPOSITION,

Ou de la manière de disposer les objets d'un tableau.

CHAPITRE PREMIER.

Des connoissances nécessaires au Peintre pour bien composer un sujet que son esprit a conçu.

Pour donner une idée plus claire de ce que nous avons à dire sur la partie de la composition, nous allons d'abord remarquer quelles sont les qualités que doit posséder

l'artiste pour y bien réussir, & sans lesquelles il ne pourra jamais parvenir à un certain degré de perfection.

Il faut, avant tout, qu'il ait une bonne mémoire, bien excercée, afin de pouvoir considérer sous ses différens aspects le sujet qu'il veut traiter, pour retenir ensuite ce qu'il aura jugé le plus convenable.

Sa main doit obéir avec prestesse & facilité, pour jeter tout-de-suite sur le papier ce que son esprit lui aura dicté, avant que la mémoire ne lui en échappe.

Quoique ces qualités se trouvent souvent réunies, l'artiste ne pourra néanmoins en tirer l'avantage requis, qu'autant qu'il dirigera ses opérations avec sagesse. Et plus le sujet qu'on se propose de traiter est important, moins il faut en différer l'exécution; car il arrive souvent que ce que nous avons conçu le plus facilement, nous échappe avec le plus de rapidité de la mémoire; & quand même on est assez heureux de se le rappeller, ce n'est jamais d'une manière aussi complète que lors de la première impression. Cet oubli nous sera donc plus ou moins désagréable, suivant l'importance que nous attachons à la chose; mais c'est sur-tout aux personnes dont la mémoire est foible, que cette perte d'idées est la plus sensible. C'est à eux aussi qu'on peut appliquer l'allégorie d'un homme qui, des deux bras, veut saisir la fumée d'un bucher, avec cette devise : *qui trop embrasse mal étreint.*

Combien de fois n'éprouvons nous pas qu'en voulant concevoir & examiner une chose, nous nous trouvons distraits malgré nous; de sorte que nos idées se confondent, sans que nous en sachions la cause. Le meilleur moyen pour prévenir ce désagrément, c'est de se retirer

dans un lieu tranquille, muni de papier & de crayons; & après qu'on aura arrêté la grandeur du champ que doit remplir la compoſition qu'on ſe propoſe de mettre ſur la toile, on commencera par en indiquer les plans & par fixer le point de vue, quelque ſoit le ſite qu'on ait à repréſenter, tels que payſage, palais, jardin, grotte, &c. Enſuite on recueillera ſes eſprits pour examiner le ſujet qu'on projette d'exécuter, ainſi que la manière la plus convenable de le diſpoſer, de même que de grouper les principaux perſonnages; ce qu'il faut indiquer ſur le champ, comme auſſi leur grandeur, non par des figures, mais par de ſimples traits, ſur le premier & le ſecond plans; & ainſi de ſuite, ſuivant le rang des perſonnages. Quant aux acceſſoires, on ne fera que les indiquer par des points juſqu'à ce qu'on mette enſemble la compoſition; car lorſque les principaux objets ſont bien placés, les autres ſuivent d'eux-mêmes la diſpoſition générale.

Ce travail étant, fini on le reprendra pour examiner avec ſoin ce qu'on aura fait, en commençant de nouveau par les principales figures, & en conſidérant quelle eſt la paſſion qui doit les faire agir; dans quelle attitude il faut les placer, ſi elles volent, courent, marchent ou ſont tranquilles; comment elles ſont éclairées; de quelle manière elles doivent contraſter entr'elles, & ſe détacher les unes des autres. On tracera tout cela ſur un autre morceau de papier; & ſi l'on avoit oublié quelque partie dans la première eſquiſſe, ce ne ſera que peu de choſe; car la première idée produit, en général, tout ce qui eſt néceſſaire, ſans que la mémoire reſte chargée ou fatiguée. Après quoi l'on recommencera, avec un nouveau

courage, à examiner quelles figures doivent rester nues; quelles autres ont besoin d'être drapées; ce qui demande un caractère noble ou commun; pour passer ensuite à la disposition des couleurs locales & à leur harmonie : de cette manière, on parviendra à terminer l'ouvrage avec une grande facilité sans se fatiguer la mémoire.

Je pense en avoir dit assez sur la composition en général; nous allons maintenant en examiner chaque partie en particulier.

CHAPITRE II.

De la Composition.

RIEN ne m'étonne davantage que de voir que du grand nombre de sujets que nous offre l'Ecriture sainte on en ait jusqu'à présent mis si peu sur la toile; & que de quatre cents représentations qu'on vient d'en publier en gravures, il n'y en ait, pour ainsi dire, point qu'on n'eut déjà exécutées de la même manière, en laissant dans l'oubli les sujets qu'on n'a pas encore traités, comme s'ils n'étoient pas propres à la composition. Il en est de même des Œuvres d'Ovide, d'Homère, de Virgile & d'autres écrivains, qui nous présentent une infinité de sujets qui n'ont pas encore été exécutés.

Cette négligence des artistes ne peut être attribuée qu'à leur ignorance & à leur paresse, qui doivent na-

turellement borner leurs idées & les empêcher de faire les recherches néceſſaires pour faire de nouveaux progrès : vices qui ne peuvent être vaincus que par une conſtante application.

Si l'on ne peut douter que les peintres de l'antiquité aient choiſi les plus beaux ſujets de l'hiſtoire pour leur travail ; ce ſeroit néanmoins une erreur de croire que cela leur a fait rejeter tous les autres. Ce ne ſeroit pas moins ſe tromper que de penſer qu'il ne reſte plus rien de nouveau, ni de bon à faire : cette idée étoufferoit néceſſairement le génie, & nous empêcheroit de tendre à la perfection. D'ailleurs les ſujets les moins pittoreſques & les moins expreſſifs, ſont quelquefois ſuſceptibles de la plus riche compoſition & des plus beaux acceſſoires ; de ſorte qu'on ne peut pas dire que nous manquons de matière.

Mais il en eſt d'un grand nombre d'artiſtes comme de certains animaux qui tous ſuivent aveuglément un conducteur de leur eſpèce ; s'imaginant qu'ils en ont fait aſſez lorſqu'entre leurs compoſitions & celles de leurs prédéceſſeurs ils mettent cette différence, qu'ils repréſentent aſſis les figures que d'autres ont miſes debout, ou en chargeant leurs ouvrages d'acceſſoires inutiles. Mais un vrai artiſte eſt animé par de plus nobles idées, & cherche à parvenir à la perfection en, inventant des choſes nouvelles.

Quelles ſont les merveilles que produiſent ces plagiaires ? rien, ſi ce n'eſt qu'ils cherchent à nuire à leurs prédéceſſeurs, & à les faire ſoupçonner d'ignorance & de défaut de génie, en paroiſſant vouloir les corriger dans

l'attitude des figures, ainſi que dans le jet des draperies & dans le choix des couleurs locales. Mais c'eſt vainement qu'ils ſe fatiguent le corps & l'eſprit : les premiers inventeurs conſerveront toujours le rang qui leur eſt dû ; tandis que leurs miſérables copiſtes reſteront dans un éternel oubli.

Les vrais artiſtes, ainſi que je l'ai déjà dit, cherchent à égaler les plus grands maîtres & à partager leur gloire ; & comme il faut que le poëte tende à s'élever au rang d'Homère, & le philoſophe à celui d'Ariſtote, le peintre doit de même tâcher d'atteindre au talent de Raphaël, & le ſculpteur à celui de Michel Ange. Mais il n'y a que de grands efforts & un noble enthouſiaſme qui puiſſent vaincre les difficultés que préſente l'art.

J'ai cru devoir faire ces réflexions préliminaires, afin de ne plus interrompre nos recherches ſur une matière auſſi importante.

CHAPITRE III.

De la Compoſition des ſujets d'hiſtoire.

CE que nous allons dire de la compoſition ſervira, en général, de baſe fondamentale à cet ouvrage ; puiſqu'il eſt impoſſible de devenir un grand maître ſans en être bien pénétré. Ces principes doivent être obſervés dans toutes les parties de l'art, tant dans le groupement des figures

figures & la diſpoſition des couleurs locales, que dans le choix du clair-obſcur, juſques dans chaque figure en particulier. Je tâcherai donc de m'expliquer d'une manière claire & conciſe, ſans rappeller ici ce qui a été dit dans le premier chapitre, auquel je renvoie le Lecteur.

Lorſqu'on voudra mettre ſur la toileun ſujet d'hiſtoire, ou une allégorie, ou enfin un ſujet quelconque, on commencera par en faire une eſquiſſe légère, en indiquant ſeulement les principaux objets; quand même perſonne ne pourroit ſaiſir l'idée de cette eſquiſſe que celui qui veut la mettre en uſage.

Après quoi on lira avec attention l'hiſtorien qui a le mieux écrit ſur le ſujet qu'on veut traiter, afin de le bien comprendre & de l'imprimer dans la mémoire, en indiquant tout de ſuite ſur l'eſquiſſe ce qu'on pourroit y avoir oublié.

Reprenant enſuite cette eſquiſſe, on remarquera dans quelle contrée, ainſi que dans quelle ſaiſon de l'année & dans quelle partie du jour doit ſe paſſer l'action; ſi elle demande une lumière ouverte ou une lumière ſerrée, & ſi le ſite en doit être riche ou commun. Mais ce qu'il faut ſur-tout obſerver, c'eſt l'endroit où doivent être placées les principales figures, ſuivant la convenance du ſujet.

Voilà pour ce qui regarde le ſujet en général. Enſuite il eſt néceſſaire de le bien conſidérer ſous ſes différens aſpects, & quels ſont les incidens qu'on peut y introduire, dont l'exécution ou la fin doit toujours occuper le premier plan du tableau, tandis que le commencement

de l'action ne peut être placé que dans le lointain, ou ſur le ſecond plan : de manière que l'objet principal ſe préſente le premier à la vue. Indiquez tout cela exactement ſur votre eſquiſſe ; & reliſez, s'il le faut, vingt fois votre auteur.

Après quoi, un jour, de grand matin, lorſque votre eſprit eſt encore libre de toutes autres penſées, rappellez-vous votre ſujet, & imaginez-vous de vous trouver à la place des perſonnages que vous avez à repréſenter, depuis le premier juſqu'au dernier : que votre imagination vous conduiſe même juſques ſur les lieux où s'eſt paſſé la ſcène que vous allez retracer ; cela facilitera beaucoup votre travail.

En ſuivant cette méthode vous trouverez bientôt vos figures placées & groupées ſelon la convenance du ſujet ; ce que vous aurez ſoin d'indiquer ſur le champ par des traits, dans leſquels on ne doit avoir d'autre motif que la diſpoſition générale du ſujet. Déſignez même chaque figure par le nom du perſonnage qu'elle repréſente, afin que votre mémoire ne vous trompe point, & pour que vous puiſſiez mieux fixer votre attention ſur le caractère que vous devez lui donner.

Juſqu'ici nous ne nous ſommes occupés que de la compoſition en général ; nous allons maintenant paſſer à chaque partie en particulier, en conſidérant où & de quelle manière chaque objet doit être placé, & à quelle hauteur doit être fixé l'horizon du tableau. Mettez enſuite votre principale figure, autant qu'il eſt poſſible, au milieu du ſite, & ſur quelque éminence. Déterminez votre point de vue, ainſi que le côté d'où doit tomber la lu-

mière, & ſi ce ſera celle du ſoleil ou celle du jour ordinaire. Diſpoſez alors vos autres figures, en les groupant enſemble en nombres différens, ſelon que vous le jugerez le plus convenable. Nous nous étendrons davantage ſur la manière de grouper les figures dans un chapitre particulier.

Afin de me rendre plus intelligible pour ceux qui pourroient n'avoir pas bien ſaiſi mes idées, je vais m'expliquer par un exemple, en commençant par le premier plan du tableau. Je dis donc que c'eſt ſur la ligne de terre qu'il faut placer l'action ou les figures principales, dont le coloris doit être le plus brillant, & ſur leſquelles doit tomber la plus forte maſſe de lumière. Enſuite on mettra un peu plus bas les objets moins importans, dont les couleurs locales doivent être moins décidées & le clair-obſcur plus vague. Il faut que le ſecond plan ſoit dans l'ombre, ou occupé par des objets ſombres; & ſur le troiſième, qui ſe trouvera de nouveau éclairé, on mettra les objets qui demandent le moins d'intérêt, en obſervant toujours de placer de grandes figures derrière de petites, & de petits objets derrière de grands; ainſi que d'oppoſer de grandes lumières à de fortes ombres. Et ſi cette oppoſition ne peut ſe faire par les ombres ſeules, on emploiera pour cet effet des couleurs ſombres, ainſi que nous l'expliquerons dans un autre chapitre.

Cela étant ainſi mis enſemble dans votre eſquiſſe, faites-en une ſeconde ſur un autre morceau de papier. Deſſinez alors tout ce qui eſt nud d'après nature, & ce qui eſt drapé d'après le mannequin (en prenant une figure après l'autre) d'une manière auſſi finie qu'il eſt poſſible; &

exposez chaque partie de telle façon à la lumière, qu'elle ne reçoive pas plus d'ombre que ne le demande votre sujet en général. Il faut aussi que votre modèle & votre mannequin soient placés à la même hauteur du point de vue que votre esquisse.

Ayez soin sur-tout d'exprimer de la manière la plus naturelle les passions qui occupent vos figures, & les mouvemens qui doivent en résulter. Je vais indiquer pour cela un moyen facile.

Formez vous-même, devant une glace, les mouvemens & prenez les attitudes que vous voulez donner à vos figures, en vous imaginant d'être agité par la passion que demande votre sujet, telle que la peur, par exemple. Remarquez alors dans quelle attitude vous vous trouvez; quelle est la situation de vos bras, quel est votre air de tête, & ce que font vos jambes; enfin, dans quel pli se trouve votre corps. Faites de tout cela, sur le champ, un croquis, en tenant note des remarques que peut vous suggérer votre sujet, sans vous arrêter, pour le moment, aux proportions, mais seulement à la position de chaque membre. Disposez ensuite votre mannequin d'après votre croquis, & de la manière que l'exige votre composition; en cherchant son plus bel aspect, de même que le meilleur jour & les ombres les plus favorables : le tout, suivant la convenance du sujet. Si c'est une figure drapée dont vous êtes occupé, cherchez le plus beau jet de l'étoffe & la plus belle disposition des plis, suivant le rang du personnage que vous avez à représenter, & l'attitude dans laquelle il doit se trouver, pour le copier avec le plus grand soin sur un papier

bleuâtre, ou de quelqu'autre couleur; en ne laiſſant que le nud, que vous deſſinerez, ainſi que nous l'avons dit, d'après nature, pour enſuite vous ſervir de ce modèle, lorſque vous commencerez à exécuter votre tableau. On peut ſuivre cette méthode pour toutes les paſſions de l'ame, comme nous le remarquerons dans le ſixième chapitre de ce livre.

Tout cela étant fini, deſſinez votre compoſition entière, ſuivant votre dernière eſquiſſe, ſur la toile ou ſur le panneau que vous voulez employer, & chaque figure en particulier, d'après vos ſeconds deſſins, ou d'après le modèle. Pour ce qui eſt des acceſſoires ou ornemens, nous en parlerons dans un autre chapitre.

CHAPITRE IV.

De l'uſage qu'on peut faire des gravures, des figures académiques & des modèles, dans la compoſition d'un tableau.

L'ABUS qu'on fait de l'uſage des gravures & des deſſins des grands maîtres, pour la compoſition, eſt conſidérable; pluſieurs artiſtes même ſe ſont tellement accoutumés à cette méthode, qu'ils ne peuvent rien produire ſans ce ſecours. On les voit, au moindre ouvrage qu'ils veulent faire, jeter ſur un table leurs deſſins, leurs gravures, & leurs figures académiques, dont ils prennent une tête, un bras, une jambe, une draperie, &c.; parties

qu'ils agencent ensuite ensemble, tant bien que mal. Mais à qui appartient l'honneur de pareils ouvrages? Sera-ce au Poussin, par exemple, dont on aura pillé les compositions, ou au plagiaire qui aura commis ce vol? Si chacun réclamoit de ces sortes de productions ce qu'on lui a pris, il en seroit de l'auteur comme de l'âne de Cumanisse, dont parle Erasme, qui, s'étant couvert d'une peau de lion, croyoit se faire passer pour ce roi des animaux, mais que ses oreilles firent bientôt reconnoître, & qui se vit exposé à la risée de tout le monde.

Loin donc d'être utile, cette méthode ne peut qu'être préjudiciable aux artistes qui la mettent en pratique. Ils négligent la nature, & tous les principes de l'art, sans lesquels il est impossible de faire quelques progrès dans la composition; tandis qu'en suivant une route contraire, il leur seroit facile de servir eux-mêmes de modèles à d'autres.

Le seul usage qu'on doive faire des gravures & des dessins, & qui, pour ainsi dire, paroît indispensable, est celui que nous avons indiqué dans le chapitre précédent; savoir, qu'après avoir tracé l'esquisse de l'ouvrage qu'on veut faire, on examine ce que les grands maîtres ont pensé sur ce sujet, & de quelle manière ils l'ont exécuté, afin d'acquérir des idées nouvelles & solides; après quoi on remarquera l'élégance des attitudes de leurs figures, la beauté de leurs airs de tête & les effets de leur clair-obscur. Si vous y trouvez quelque chose qui puisse servir à votre composition, cherchez-le dans la nature, pour ce qui est du nud, & dans votre mannequin, pour ce qui tient à la draperie. Servez-vous sur-tout des

études académiques que vous avez dessinées vous-même, & principalement de celles que vous aurez faites en particulier, de préférence à celles de l'académie, que tout le monde possède comme vous. N'exécutez jamais deux fois la même composition, à moins qu'on ne vous le demande. Il y a cependant des choses qu'on peut employer plusieurs fois, & qu'on peut même prendre dans les ouvrages des autres; tels, par exemple, que des arbres, des masses de rocher, des tombeaux, des fontaines, des vases, des statues, des ruines, toutes les espèces d'architecture & d'ornemens. Mais lorsque cette imitation est poussée plus loin, elle est fort préjudiciable, en ce qu'on s'accoutume à ne plus rien produire que d'après les idées d'autrui.

Les dessins & les gravures servent à deux fins; savoir, à récréer notre vue & à enrichir notre esprit d'idées belles & agréables, quand on se propose d'exécuter quelqu'ouvrage. Leur utilité est donc fort grande, ainsi que nous croyons l'avoir démontré dans notre livre du Dessin.



CHAPITRE V.

De la vraiſemblance & de l'effet pittoreſque dans les compoſitions d'un grand & d'un petit nombre de figures.

LA vraiſemblance, qui, par les organes de la vue, agit ſi puiſſamment ſur notre eſprit & ſur notre imagination, doit principalement être obſervée dans la diſpoſition & dans l'éxécution du ſujet, ainſi que dans les trois parties qui conſtituent la beauté dont nous avons déjà parlé. On doit donc non-ſeulement garder cette convenance dans le ſujet en général, mais encore dans chaque partie en particulier, en rejetant avec ſoin tout ce qui peut y être contraire.

Il faut par conſéquent commencer par conſidérer ce qui compoſe le ſujet : ſi ce ſont des perſonnages d'une nature ſupérieure, héroïque, ou commune; ou ſi ces différentes eſpèces ſe trouvent confondues enſemble. Ces caractères doivent être imprimés dans les traits, ainſi que dans les attitudes des figures, & juſques dans la diſpoſition & les couleurs des draperies. Les bambochades mêmes demandent à être exécutées dans le goût qui leur convient, tant pour les draperies, que pour les attitudes, les mouvemens, les couleurs locales, &c.; & ſi le ſujet offre quelque choſe de gracieux, il faut auſſi le traiter d'une manière qui y ſoit analogue.

Si

Si l'on obſerve bien tout ce que nous venons de dire les idées ſe préſenteront d'une manière naturelle & vraie. Il faut de plus avoir ſoin de donner une plus grande beauté aux perſonnages d'une nature ſupérieure & de charger davantage ceux d'une nature commune ; en faiſant d'ailleurs contraſter les figures entr'elles, tant par leur grandeur, que par leurs formes, leurs attitudes, leurs mouvemens, leur coloris & leur caractère individuel ; de ſorte qu'entre quatre ou cinq figures il doit toujours y en avoir une qui différe totalement des autres ; on peut même dire qu'il ne faut pas qu'il s'en trouve deux parfaitement ſemblables ; du moins, eſt-il néceſſaire qu'il y en ait une avec le dos voûté ou boſſu, ou d'une ſtature courte, maſſive & lourde. Qu'on ne penſe pas que ceci contrediſe ce que nous avons obſervé touchant la beauté ; car un dos voûté, des épaules ou des hanches mal emboîtées, une tête plus ou moins groſſe, ont auſſi bien leur rapport proportionnel avec les autres parties du corps, que s'ils étoient parfaitement bien conformés.

Si l'on demandoit ce qui manqueroit aux figures qui, étant bien proportionnées, ne reſſembleroient pas néanmoins aux autres ? Nous répondrions qu'elles n'auront que plus ou moins, en partie, la grace des premières ; & l'on voit, en effet, dans la nature, que les perſonnes d'un rang élevé ſavent mieux cacher & dérober à l'œil leurs défauts corporels que celles du peuple.

Nous croyons donc que dans la repréſentation des ſujets qui demandent un grand nombre de figures, telles que fêtes publiques, cérémonies religieuſes & autres ſemblables, où il y a un concours de perſonnes

de tout rang & de tout âge, il faut qu'il y ait toutes les efpèces de conformations, jufqu'à des boiteux & des rachitiques même, felon que les demandent les circonftances; en les plaçant néanmoins de manière qu'ils ne choquent point la vue & ne nuifent point aux figures principales, mais les faffent, au contraire, remarquer davantage; parce que cela contribue à rendre le fujet plus vrai & plus naturel. Et pour porter cette vraifemblance à fon plus haut degré, il faut, felon moi, pouvoir diftinguer une perfonne âgée d'une autre, âgée de même; ainfi qu'un enfant ou un adolefcent d'un autre, par un degré plus ou moins grand de beauté, comme nous le ferons voir par quelques exemples.

Quant aux ornemens & aux figures allégoriques, qui n'appartiennent pas au fond du fujet même, & qui ne font que des jeux de l'imagination, dont l'objet eft, en général, de caractérifer les vices & les vertus, on peut en difpofer à volonté. Si, par exemple, c'eft une vertu qu'on veut indiquer, il ne faut pas qu'on y remarque le moindre défaut; mais fi c'eft, au contraire, un vice, il ne doit pas s'y trouver la moindre perfection.

Pour ce qui eft de la repréfentation des dieux & des déeffes, qui doivent être doués d'une perfection accomplie, nous en parlerons, quand l'occafion s'en préfentera, dans un chapitre particulier, pour nous occuper maintenant des différentes manières de traiter un même fujet, avec des perfonnages de diverfes conditions.

On fait, par exemple, qu'il y a différentes manières de tenir ou d'empoigner une chofe, tel entr'autres qu'un verre. Un homme du peuple le faifit avec la pleine

main; une perſonne qui a reçu de l'éducation le prend d'une manière plus délicate; tandis qu'une femme d'un rang élevé ne le tient que du bout des doigts, en écartant légèrement & avec grace le petit doigt du verre; & qu'un prince s'en ſert avec prudence & avec aiſance, en le tenant par le pied.

On ne remarque pas moins de différence dans toutes les autres actions des perſonnes dont l'éducation a été plus ou moins ſoignée; ce que l'artiſte ne doit pas perdre de vue. C'eſt ainſi qu'un payſan groſſier mange goulument, en s'appuyant des deux coudes ſur la table, & en gardant ſon écuelle entre ſes bras, de crainte qu'on ne la lui enlève. Il tient ſa cuiller avec les quatre doigts & le pouce, à la naiſſance du manche. Sa bouche eſt penchée par-deſſus ſon écuelle, & ſa lèvre inférieure & ſon menton ſe jetent en avant pour aller trouver ſa cuiller; ſa tête eſt enfoncée dans ſes épaules, & ſon corps penche lourdement ſur la table. Un autre, qui a reçu une meilleure éducation, ſe tient dans une poſition droite, en prenant l'écuelle par une anſe, & ſa cuiller avec trois doigts par le bout du manche; ſa bouche n'eſt qu'entr'ouverte. Une troiſième figure nous offre une différence plus conſidérable encore: c'eſt une femme de haut rang qui avec le bout de trois doigts, prend la cuiller par-deſſus le manche d'une manière aiſée & gracieuſe. Le Corrége & le grand Raphaël ont obſervé avec beaucoup de ſoin cette grace charmante dans le mouvement de leurs figures. Le Baroche ſur-tout a été admirable dans cette partie, comme on peut s'en convaincre par une belle gravure d'un de ſes tableaux, où il a repréſenté la Vierge qui, avec une

cuiller prend un mets liquide dans un vafe que lui préfente un Ange, pour le donner à l'Enfant divin qu'elle tient fur fes genoux. Cette gravure eft, felon moi, fort précieufe non-feulement par la grace qui y règne, mais encore par la vérité & la grande manière avec laquelle elle eft exécutée.

Quoique les deux exemples que nous venons d'indiquer pourroient fuffire pour faire connoître de quelle manière il faut traiter toutes les autres actions des perfonnes de différens états, nous en joindrons néanmoins encore un troifième ici.

Remarquez avec quelle attention deux payfans écoutent ce qu'on leur dit; l'un, le dos courbé & le menton avancé, fixe les yeux fur celui qui lui parle. Il tient les deux bras croifés & les poings fermés deffous les aifelles; fon corps porte lourdement fur les deux pieds, dont les orteils font également écartés les uns des autres, avec les genoux pliés & les pieds tournés en dedans.

Le fecond eft dans une pofition droite du corps, qui porte principalement fur une jambe; il pofe l'une de fes mains, à poing fermé, fur fa hanche, & de l'autre tient fon habit empoigné fur la poitrine, tandis que fa jambe gauche eft un peu tournée en dedans; de forte que fon attitude eft plus gracieufe que celle du premier.

Voyons maintenant de quelle manière il faut repréfenter une femme dont le mouvement eft modéré, & dont l'attitude eft noble & gracieufe. L'une de fes mains pofe contre fon corps, au-deffous de fa poitrine, la paume tournée en dehors, & les doigts mollement pliés à moitié. Elle écoute attentivement, tandis que de l'autre

main elle relève un peu le pan de ſa robe. Sa poſition eſt droite, la tête vue de profil & un tant ſoit peu penchée vers la poitrine : ſes genoux & ſes pieds ſont les uns près des autres, & l'un de ſes talons eſt tourné vers la cheville de l'autre pied.

Veut-on ſavoir de quelle manière ſe tiendra une femme du peuple, & quelle nuance nous offre ici la nature commune; on doit ſe la repréſenter les deux mains ſur les hanches, & ſon corps porté également ſur ſes deux jambes, ſans la moindre grace. Le haut du corps penche un peu; tandis que la poitrine & le menton ſont jetés fort en avant, & que la tête eſt renverſée dans la nuque du col; ſa bouche ſe trouve entr'ouverte; il n'y a pas le moindre renflement dans les hanches, qui ſont plattes.

C'eſt par de ſemblables réflexions que l'on parviendra à répandre de la vérité & de la grace ſur un ouvrage, ſoit qu'il y ait un petit ou un grand nombre de figures; & je laiſſe aux perſonnes inſtruites à juger de quelle importance ſont ces qualités. Je ne parle ici que de la partie la plus noble, la plus ſublime, & en même tems la plus agréable; parce que ce qui eſt mauvais & commun nous eſt naturel. Et quoiqu'il y ait pluſieurs artiſtes qui prétendent s'excuſer, en diſant que les occaſions de fréquenter & de voir les perſonnes dont les mouvemens ſont nobles & gracieux leur manquent; cela ne doit être regardé que comme un mauvais prétexte; puiſque les égliſes, les ſpectacles & les promenades préſentent ſans ceſſe à nos regards des individus d'une belle conformation & dont les attitudes ſont nobles & aiſées. Moi-

même, avant que d'être admis dans le grand monde (ce qu'on doit ſouvent au haſard ou à un ami) je ne manquois jamais de faire quelques obſervations quand l'occaſion s'en préſentoit, & de les marquer tout de ſuite dans un cahier, ſans lequel l'artiſte ne doit jamais marcher, puiſque les idées nous échappent ſouvent auſſi rapidement qu'elles ſe ſont préſentées à notre eſprit, ainſi que nous l'avons déjà dit dans le premier chapitre de ce livre. Je m'occupois même à trouver pourquoi telle perſonne avoit plus d'aiſance & de grace dans ſes mouvemens que telle autre; parce que je ſuis perſuadé que c'eſt par ces réflexions que l'on peut parvenir à diſtinguer le beau & à le bien rendre. J'oſe donc engager les artiſtes à les répéter ſouvent; non que je veuille les détourner des autres moyens qui peuvent mener à la perfection, ou que je prétende que la route que j'indique ſoit la ſeule, ou la meilleure; mais je penſe qu'elle peut les conduire à d'autres recherches & à d'autres études néceſſaires pour atteindre à cette connoiſſance ſi eſſentielle & ſi indiſpenſable. On ſe fait donc un tort réel en ne mettant pas tout de ſuite ſur le papier les choſes qui peuvent être utiles & néceſſaires, puiſque les meilleures idées nous échappent quelquefois promptement, ſans que nous puiſſions jamais nous les rappeller.

Combien d'artiſtes n'y a-t-il point qui s'imaginent fauſſement que c'eſt par de riches ornemens, tels que des perles, des diamans & des étoffes d'or qu'il faut toujours indiquer la puiſſance & la ſomptuoſité; & qui penſent qu'on ne peut reconnoître David, Salomon & Aſſuérus pour des rois, s'ils n'ont pas pour attributs leur

couronne d'or ou leur ſceptre, qu'ils leur donnent auſſi bien dans leur chambre à coucher & à table, que ſur le trône ou à la tête d'une armée. Je ne dis rien ici du manteau royal qu'on emploie néanmoins ſouvent d'une manière auſſi déplacée que ridicule.

On conviendra donc avec moi, je penſe, que la décence & la convenance ſont deux qualités eſſentielles dans un tableau; qu'elles en ſont même, pour ainſi dire, l'ame, & que ſans elles aucun ouvrage ne peut être parfait. Il ne s'agit point de riches ornemens lorſqu'il faut exprimer la grandeur & la nobleſſe d'ame dans un beau corps; quoique les acceſſoires ſervent, à la vérité, à donner plus de luſtre à la choſe, quand ils ſont employés avec eſprit; ſans qu'ils contribuent néanmoins au fond du ſujet, ou à faire connoître les paſſions qui agitent les figures. Ni Raphaël, ni le Pouſſin, ni le Dominicain, ni le Baroche n'ont point fait uſage de ces acceſſoires, & ce n'eſt que par une noble ſimplicité, & en obſervant les convenances, qu'ils ſont parvenus à cette grandioſité qu'on remarque dans toutes leurs productions.

On m'objectera peut-être que Raphaël a péché lui-même contre le principe que je veux établir ici, dans ſon tableau de Batzéba, où il a repréſenté David à une fenêtre, avec la couronne royale ſur la tête; de même que dans celui où Abraham careſſe, en plein ſoleil, la belle Sara, tandis qu'Abimelech les regarde en s'appuyant ſur une baluſtrade dans le lointain.

Je conviens que ces idées de Raphaël ſont mauvaiſes; mais je penſe qu'il en a été de ce grand maître ainſi que

de moi même, lorfque j'ai fait, dans ma jeuneffe, plufieurs chofes que je défaprouve aujourd'hui, & qui n'en paroiffent pas moins au grand jour. J'avoue d'ailleurs que je ne puis comprendre quelle raifon a déterminé Raphaël dans fon tableau d'Abraham & de Sara; quoique fon idée de placer ces deux figures en plein foleil eft peut-être plus fage qu'elle ne le paroît d'abord, puifque fans cela Abimelech n'auroit pas pu les voir à la diftance où il eft; & s'il les eut placées dans un autre endroit de la chambre, elles n'auroient pas pu être affifes. Mais comme les plus grands maîtres font fujets à fe tromper, il eft à croire que Raphaël aura fait, dans fa jeuneffe, une légère efquiffe de ce fujet de la Bible, dont Jules Romain, Jean-François Penni, ou Perrin Del Vaga aura fait enfuite un deffin plus correct ou même un tableau, que Raphaël aura retouché; car il eft impoffible qu'un feul homme ait pu exécuter autant de chofes qu'il en a paru de Raphaël, quoiqu'il eut, à la vérité, une grande prefteffe & facilité dans le travail. On fait d'ailleurs qu'il avoit coutume de garder longtems chez lui fes tableaux, c'eft-à-dire, jufqu'à ce qu'il croyoit qu'il n'y avoit abfolument plus rien à retoucher. Quant aux gravures du fujet tiré de la Bible, dont nous venons de parler, on trouvera, en les examinant attentivement, qu'elles offrent des différences confidérables; quoiqu'il y en ait quelques-unes où l'expreffion ainfi que la vérité & la grandiofité font admirablement bien rendues.

Les principes que nous établiffons ici doivent nonfeulement être obfervés pour les ouvrages dans lefquels il

il entre un grand nombre de figures ; mais encore pour ceux où il n'y en a que deux ou trois ou qu'une ſeule même. Et dans les grandes compoſitions, telles que celles qui repréſenteroient la cour de Salomon ou d'Aſſuérus, il faut que ce ſoient les principales figures qui ſe diſtinguent le plus par la grandioſité & par la grace, chacune ſuivant ſon rang, ſa dignité, & la paſſion qui l'anime.

CHAPITRE VI.

De quelle manière il faut diſtinguer les phyſionomies des perſonnes des deux ſexes, tant jeunes qu'âgées.

IL eſt néceſſaire que l'artiſte diſtingue les figures qui compoſent ſon tableau non-ſeulement par leur attitude & leurs mouvemens, mais encore par leur phyſionomie, tant pour marquer la différence du ſexe que celle de l'âge.

Les enfans changent, en général, tous les trois ans de formes. Juſqu'à l'âge de ſix ans ils ont le col court & les doigts ronds. Il faut exprimer la différence des garçons & des filles dans les formes extérieures, ſans leur faire écarter pour cela les jambes, ainſi que l'a fait Piétre Teſte.

Il n'eſt pas facile de faire connoître cette différence de ſexe par les petites parties ; quoique les filles aient la chair moins pleine que les garçons, les oreilles plus petites & la tête plus longue. Elles ont auſſi les bras plus

ronds au-dessus de la naissance de la main, & les cuisses un peu plus grosses que les garçons, dont la partie supérieure du bras est plus courte & plus mince que chez les filles.

Les enfans de François Quesnoy, dit le Flamand, sont admirablement beaux, & personne n'a encore égalé cet artiste dans cette partie. Il les a souvent représentés chauves ou avec très-peu de cheveux. J'ignore s'il a fait consister en cela la beauté, ou si c'est par son goût particulier dans la manière de les modeler; mais il me semble qu'en général la chevelure des garçons doit être un peu recoquillée par le bout, & même quelquefois fortement frisée; tandis qu'il faut que celle des filles tombe en petites boucles légères autour de la tête; ce qui peut servir non-seulement à leur donner plus de grace, mais en même tems à distinguer les deux sexes.

Les garçons de cinq à six ans peuvent avoir de beaux cheveux frisés; les filles doivent en avoir davantage, & leurs cheveux sont aussi longs sur le milieu de la tête que sur les côtés. On peut encore marquer par la une différence de sexes, en ce que les cheveux des filles sont plus fins & plus doux que ceux des garçons, qui les ont plus crépus & plus courts sur le sommet de la tête.

Il faut rarement représenter les enfans de cinq à six ans ou plus avec la bouche ouverte. Les paupières d'en-haut sont, en général, cachées dessous les sourcils gonflés; & les yeux à cet âge sont fort vifs.

Le regard des petites filles est franc & animé; leur front est élevé, leur nez un peu creux, leur bouche petite & entr'ouverte, leurs lèvres rondelettes, leur menton petit,

avec une fauſſette qu'on retrouve auſſi ſur les joues ; mais on ne leur voit point de double menton.

Les filles qui approchent de l'âge nubile n'ont preſque jamais la bouche ouverte ; leur regard eſt plus timide & plus modeſte.

Les vieilles femmes ouvrent les paupières d'une manière fort lente & fort roide ; elles ont les yeux enfoncés dans leur orbite ; les paupières ſupérieures ſont grandes & lâches quoiqu'un peu ouvertes. Les paupières inférieures doivent être fortement prononcées & gonflées ; les narines un peu retirées vers le haut ; la bouche fermée & un peu enfoncée ; & lorſqu'elle ne contient plus de dents, par le grand âge, on voit que la lèvre inférieure devance la lèvre ſupérieure. Les vieilles femmes ont auſſi des eſpèces d'appendices de chair au-deſſous des joues, des deux côtés de la bouche. On peut leur faire le nez un peu long & aquilin ; ce qui néanmoins convient mieux encore aux hommes.

Un regard noble & ſérieux appartient aux perſonnes d'un rang élevé, ainſi qu'un front ouvert, des paupières fortes & épaiſſes, à moitié ouvertes, une phyſionomie douce & tranquille, avec la tête un peu tournée de profil ; le nez ſera égal avec le front & les yeux ; la bouche fermée, & un double menton.

Il eſt néceſſaire auſſi d'obſerver exactement la différence des formes du corps, autant qu'on en eſt inſtruit par l'hiſtoire, afin de ſe rapprocher davantage de la nature du ſujet qu'on traite. Ainſi, par exemple, en repréſentant Alexandre & Epheſtion dans la tente de Darius, on doit faire Epheſtion plus grand qu'Alexandre ; & dans le

fujet de Saül & de David, le premier doit être de la haute taille, & le fecond moins grand, mais d'une belle phyfionomie, un peu rougeâtre; & ainfi de même pour toutes les autres parties du fujet que l'on veut mettre fur la toile.

Quant aux exemples qu'on auroit pu demander ici de l'expreffion des différentes paffions, nous renvoyons au livre de M. Le Brun, qui non-feulement eft de la plus grande utilité pour les peintres, les fculpteurs & les graveurs, mais encore pour les poëtes & les hiftoriens même.

Pour ce qui eft de la manière dont les enfans faififfent les objets avec la main, j'ai remarqué qu'ils le font d'une façon fort gauche & fort incertaine; & comme leurs membres font fort fouples, ils fe plient, en général, auffi bien en dehors qu'en dedans; ce qui fait qu'ils paroiffent quelquefois ftrapaffés & déboîtés. Comme leurs mains font potelées & charnues, ils les tiennent prefque toujours ouvertes.

Les jeunes filles font folâtres & faififfent ordinairement les objets de la manière que Goltius l'a repréfenté.

Les filles nubiles & les femmes prennent les objets d'un air modefte & honnête, ainfi que nous l'avons remarqué plus haut.

Mais les vieillards ont les mains fèches & roides, ce qui fait qu'ils les tiennent, pour ainfi dire, toujours fermées, ayant de la peine à allonger les doigts.

Comme plufieurs accidens font caufe de la différence qui règne entre les phyfionomies; cette différence augmente encore lorfqu'on eft animé par quelque paffion

particulière, parce qu'il arrive ſouvent qu'un homme ne reſſemble alors plus à lui-même.

Qu'on ſuppoſe, par exemple, que toutes les phyſionomies ſoient jetées dans un même moule, & que chacune ſoit animée par quelque paſſion, telle que la douleur, la joie, la haine, l'envie, la colère, la folie, &c.; il arrivera que chaque phyſionomie différera alors non-ſeulement de toutes les autres, mais encore d'elle-même. Or, ſi cette différence a lieu dans le cas que nous ſuppoſons ici, elle doit être bien plus grande dans l'état actuel des choſes où il ſubſiſte déjà une diverſité ſi conſidérable dans les traits de l'homme.

Cette remarque eſt abſolument néceſſaire aux peintres de portraits & d'hiſtoire; mais il faut auſſi qu'ils ſachent obſerver le contraire, lorſque le ſujet demande qu'il y ait deux ou trois phyſionomies qui ſe reſſemblent, comme dans des portraits de famille, ou dans de certains ſujets d'hiſtoire, tels que celui des enfans de Jacob, & celui des Horace & des Curiace; parce qu'on augmente alors, par cette reſſemblance, l'apparence de la vérité.

De même, dans la fable où les filles de Cécrops ouvrent le coffret dans lequel étoit renfermé Erichton, il faut leur donner un air de reſſemblance ou de famille, pour faire connoître qu'elles ſont ſœurs; ce qui ſeroit impoſſible ſans cela, quand même on donneroit à toutes les trois le même degré de beauté. On pourroit donc, ſans cette reſſemblance, demander ce qui prouve la conſanguinité? Car il ne ſuffit pas de dire: ces femmes ſont ſœurs; voici Pallas, fille de Jupiter, ou cet homme à longue

barbe, eſt Eſculape, fils du jeune Apollon. Mais ſi maintenant on donne à ces trois ſœurs une phyſionomie reſſemblante, en les animant chacune par une paſſion différente, il faudra néceſſairement qu'il en réſulte une diſparité entre leurs traits. Suppoſons, par exemple, que la plus jeune des ſœurs, qui ouvre le coffret, tombe en arrière, frappée d'étonnement, comme ſi elle s'écrioit : « O Dieux ! que vois-je? »; que la ſeconde, ſaiſie de frayeur, diſe en s'enfuyant : « Ah ! ma ſœur, ſauvez-moi de ce monſtre ! »; & que la troiſième enfin, qui ſe poſsède mieux, recule en prononçant ces mots : « Quoi ! c'eſt un monſtre ! » on obtiendra dans une même phyſionomie trois caractères différens; car quoique la reſſemblance des traits ne ſubſiſte plus avec la même force, il reſte néanmoins les mêmes proportions dans les différentes parties du viſage.

Il en eſt de même d'un père ou d'une mère, relativement à leurs enfans. Si le père, par exemple, a le nez aquilin, ou tel que l'avoit Céſar, celui de l'enfant y reſſemblera plus ou moins; c'eſt-à-dire, qu'il ſera un peu long, avec une petite éminence. Et lorſque la mère a le nez droit & long, la fille aura cette partie du viſage de la même forme, quoique plus ou moins courbée dans l'enfance; car l'expérience nous apprend qu'avec l'âge le nez devient bien plus large & plus gros, mais qu'il eſt très-rare qu'il devienne plus long.

Les têtes des douze empereurs Romains expriment ſans contredit parfaitement bien les vices & les vertus que l'hiſtoire leur attribue; mais je doute que leurs portraits leur aient reſſemblé; je ſuis même perſuadé que les ar-

tiſtes qui les ont faits, ont plutôt cherché à exprimer leur caractère bon ou mauvais, qu'à rendre la véritable reſſemblance de leurs traits.

On ne peut manquer d'être étonné lorſqu'on conſidère de quelle manière nos ſens ſont captivés par la diverſité des phyſionomies ſur leſquelles les différentes paſſions ſont bien exprimées. On croit lire dans l'ame des perſonnages repreſentés ſur la toile. L'un paroît pénétré d'un ſentiment de vanité; l'autre ſemble intérieurement humilié; la douleur oblige celui-ci à crier; celui-là rit ſans ceſſe; plus loin, le froid en fait friſſonner un autre, ou la chaleur lui cauſe une ſoif qui le fait périr; & c'eſt ainſi que le plus petit trait, ou un peu plus ou moins de plénitude, change entièrement le caractère d'une phyſionomie.

Je crois qu'il ne ſera pas inutile d'indiquer ici aux artiſtes faits le moyen de trouver, par le ſecours d'un modèle, toutes les eſpèces de phyſionomies, de la manière la plus facile & la plus ſûre.

Prenez une glace & deſſinez votre propre phyſionomie dans la paſſion que vous jugerez à propos, & dont vous vous pénétrerez autant qu'il eſt poſſible. Ce deſſin doit être fait avec de la ſanguine ou de la pierre noire ſur du papier colorié, de la manière la plus finie. Remarquez ſur-tout exactement le jeu des ſourcils & celui des paupières; ainſi que le gonflement des joues, le retirement des narines, la manière dont la bouche eſt ouverte ou fermée, la ſaillie plus ou moins grande de la mâchoire ſupérieure ou inférieure, ſelon que vous inclinez la tête vers la poitrine, ou que vous la jetez en arrière.

Prenez enſuite une tête de plâtre, ſur laquelle vous ferez une forme de deux pièces, ſoit de plomb ou de quelqu'autre matière dure, afin de pouvoir y mouler autant de têtes de terre glaiſe que vous voudrez. C'eſt ſur ces têtes moulées que vous ferez, d'après votre deſſin, avec le doigt ou avec des ébauchoirs, les changemens convenables à la paſſion que vous voulez exprimer, ſans néanmoins en altérer les formes générales. Ce ſont ces modèles qui pourront enſuite vous ſervir, au lieu de la nature; ſur-tout ſi le plâtre dont vous vous êtes ſervi pour votre opération a quelque reſſemblance avec la tête que vous avez à repréſenter, pour que, par les changemens que vous y avez faits, vous puiſſiez remarquer combien telle ou telle paſſion en a altéré les traits. De cette manière vous pourrez vous procurer facilement des modèles pour toutes les paſſions, afin de vous en ſervir ſous différens aſpects, ſoit en voyant la tête en face ou de profil, ainſi que de bas en haut & de haut en bas. Ces modèles ſeront donc d'un grand ſecours à l'artiſte, d'autant plus qu'on ne trouve pas ſouvent à rendre les paſſions d'après nature, & qu'on ne peut ſe voir ſoi-même dans une glace que ſous un ſeul aſpect; ſavoir, en face. Quant à l'art de modeler, quelques inſtructions ſuffiſent pour l'apprendre, lorſqu'on poſsède bien le deſſin. Et ſi à la forme dont nous venons de parler on en ajoute une pour les figures de femmes, & une autre pour celles d'enfans, on aura tous les moyens qu'on peut déſirer pour bien exprimer les différentes paſſions qui agitent le cœur humain.

Nous devons encore remarquer, avant de terminer ce chapitre,

chapitre, de quelle manière les perſonnes de différent ſexe & de différent âge doivent être placées dans un tableau qui repréſente un grand concours de peuple.

Nous obſerverons donc à cet égard, que dans une grande affluence de peuple, particulièrement aux cérémonies religieuſes & aux ſpectacles publics, les perſonnes de chaque ſexe cherchent à ſe trouver enſemble, ainſi que les vieillards avec les vieillards, & la jeuneſſe avec la jeuneſſe. Les jeunes filles attirées par la curioſité, ſe jetent bien auſſi dans la foule, mais on s'apperçoit néanmoins que ce n'eſt qu'avec crainte & réſerve ; ce qui fait qu'elles cherchent toujours à ſe joindre à quelque perſonne de leur ſexe & de leur âge, ou à prendre un enfant par la main ou ſur les bras. Il eſt d'ailleurs ridicule de repréſenter, comme on le fait quelquefois, des enfans de trois ou quatre ans dans la foule du peuple, ſans quelque perſonne qui les accompagne pour en avoir ſoin.

Dans les exécutions criminelles, il faut aſſigner des places plus ou moins ſûres aux femmes, telles que des baluſtrades, des pans de murailles, qui les garantiſſent de la foule & des inſultes de la populace. Ce n'eſt, en général, que la lie du peuple qui perce juſqu'à l'endroit de l'exécution ; les gens plus honnêtes & plus tranquilles ſe tiennent davantage dans l'éloignement.



CHAPITRE VII.

De la convenance & du choix des attitudes & des mouvemens des figures, propres à exprimer différentes passions.

AVANT de passer au sujet dont il est question dans ce chapitre, il est nécessaire de faire une observation qui, selon nous, ne sera pas moins agréable qu'utile aux artistes; savoir, d'où vient qu'il y en a un si petit nombre qui atteignent à la perfection? Ce que nous croyons devoir attribuer à leur légèreté & à leur peu de zèle pour l'art; de sorte qu'ils ne travaillent que lorsque le besoin les y force absolument; & c'est de leur bouche qu'on entend souvent sortir ces mots: « Cela m'a bien réussi; » j'ai été heureux en exécutant cet ouvrage »; comme si l'art ne dépendoit que du hasard, & non pas de principes fixes. Il en est tout autrement de ceux que le desir de parvenir à la perfection anime, & qui étudient l'art, non par boutade, mais suivant une méthode raisonnée. Ils ne se contentent pas d'avoir fait un bon ouvrage & d'en être richement payés; mais ils observent quels progrès ils peuvent avoir faits en l'exécutant, & quels changemens & quelles corrections ils pourroient y faire, s'ils avoient encore le même sujet à traiter. Car quoiqu'il soit vrai que c'est en travaillant qu'on s'instruit, il y a cependant des moyens plus faciles & plus courts pour atteindre à la perfection. Les défauts de nos productions sont une

impreſſion bien plus profonde ſur notre eſprit quand nous les découvrons nous-mêmes, que lorſqu'ils nous ſont indiqués par d'autres. Rien, du moins, ne me frappoit davantage que la découverte de quelque faute dans mes ouvrages, & ma plus grande ſatisfaction étoit de pouvoir les corriger; mais non content de cela, je cherchois toujours à les rendre plus parfaits. Il y a environ vingt-quatre ans que l'envie me prit de faire un petit tableau dont le ſujet étoit Stratonice qui ſe rend chez Antiochus. Je l'exécutai avec un plaiſir ſingulier, & cet ouvrage reçut beaucoup d'éloges. Mais ayant, quelques années après, à traiter le même ſujet, ſur un champ au moins ſix fois plus grand, je ne jugeai pas à propos de ſuivre ma première penſée, quoiqu'elle eut été approuvée dans le tems; & je m'appliquai ſérieuſement à m'en former de nouvelles par la lecture des meilleurs écrivains qui ont parlé de cet événement. Je l'exécutai enſuite avec la même ardeur & la même attention; de ſorte que ce tableau fut infiniment mieux traité, tant pour la compoſition en général, que pour l'expreſſion des paſſions qui étoient rendues d'une manière plus foible dans le premier, où je n'avois mis que Seleucus, Stratonice, Antiochus & le Médecin; au lieu que dans le ſecond j'ai introduit, outre ces quatre perſonnages, toute la cour de Seleucus, de la manière la plus expreſſive & la plus riche. C'eſt ainſi qu'on parvient par la culture à rendre un fruit meilleur. Il en a été de même de mon tableau de la continence de Scipion, qui eſt dans la ſalle des Etats-Généraux, à la Haye; ſujet que j'ai rendu dans une plus grande manière, lorſque je le peignis pour la

feconde fois, quoique feulement deux ans après; ainfi que peuvent en juger ceux qui ont vu les deux tableaux.

Si l'on demande comment j'ai pu faire de fi grands progrès en fi peu de tems? Je répondrai que c'eft en remarquant les fautes que j'avois commifes dans mon premier travail, & en cherchant non-feulement à les corriger, mais encore en tâchant de me furpaffer moi-même.

J'en ai agi de même en traitant pour la feconde fois le fujet d'Alexandre & Roxane, dont le fecond tableau, qui étoit dans la maifon de feu M. Witzen, à Amfterdam, différe infiniment du premier. Je crois avoir affez prouvé, par mon propre exemple, combien il eft effentiel de ne pas fe contenter du talent que l'on peut poffeder, & de chercher toujours à parvenir au plus haut dégré de perfection. Et rien, en effet, ne doit être plus agréable à l'artifte que de s'appercevoir qu'il fait tous les jours quelques nouveaux progrès.

Afin de tracer aux élèves une route fûre pour s'avancer dans la carrière difficile de l'art, nous allons leur préfenter quelques exemples qui leur en faciliteront les moyens.

PREMIER EXEMPLE.

Amour réciproque.

Cette allégorie eft repréfentée par deux amours qui font entr'eux l'échange de deux flambeaux allumés, qu'ils préfentent de la main gauche & qu'ils reçoivent de la main droite; pour donner à connoître que ce qui eft

donné de bon cœur doit être reçu avec reconnoiſſance: la main droite étant le ſigne de la bienfaiſance réciproque, ou du ſecours mutuel.

La bienſéance veut que celui qui donne tienne le flambeau par le bout d'en-haut, & que celui qui le reçoit le prenne par le bout d'en-bas.

Celui qui offre tend le bras, tandis que celui qui accepte, tient le bras, avec une certaine crainte, près du corps: l'un & l'autre jetent un peu le corps en avant. La tête eſt un peu penchée dans le col, du côté du bras avec lequel ils ſe préſentent le flambeau d'un air gracieux & la bouche ouverte, en croiſant les flambeaux qu'ils ſe donnent. Ils ſont égaux dans la beauté de leurs formes, de leurs traits & de leur attitude; avec cette différence ſeulement que l'un a la bouche ouverte, & que l'autre la tient fermée, à cauſe que ce n'eſt que l'un après l'autre qu'ils expriment leurs ſentimens. Celui qui donne le flambeau ne le tient qu'avec trois doigts, tandis que celui qui le reçoit le prend avec la pleine main.

SECOND EXEMPLE.

La Soumiſſion volontaire.

Voyez avec quelle baſſeſſe cet homme remet ſon épée, en la tenant en travers par la lame près de la garde, tandis que l'autre la prend par la garde même. Remarquez combien les mouvemens de ces deux figures ſont différens, & comme elles expriment les paſſions qui les animent:

l'un nous fait voir ſa puſillanimité & l'autre ſon courage.

Celui qui remet l'épée s'incline & tient les yeux fixés ſur les pieds de l'autre; étant poſé ſur les deux pieds, tandis que ſes genoux ſemblent fléchir ſous ſon corps. Il préſente la main gauche toute ouverte, ou bien il la preſſe avec le revers contre ſa poitrine; comme s'il vouloit donner à entendre qu'il remet ſes biens & ſa vie au pouvoir de ſon adverſaire. La ſeconde figure, au contraire, porte ſur ſes jambes d'une manière ſûre & ferme, le pied droit en avant, & la main gauche poſée ſur la hanche, avec un viſage ſévère, la bouche fermée, en avançant un peu la lèvre inférieure & le menton, & regardant avec mépris l'autre figure par-deſſus l'épaule.

TROISIEME EXEMPLE.

La Bienfaiſance.

Un homme de marque qui, en paſſant, donne une poignée d'argent à un néceſſiteux, tend de côté la main droite, le revers de la main tourné en haut, en jetant ſur le pauvre un regard noble & tranquille. Sa poſition eſt droite, ſa poitrine haute, & il continue à marcher d'un pas grave. Le pauvre, au contraire, s'avance d'un pas rapide, en jetant le corps en avant, & en tendant, autant qu'il eſt poſſible, les deux bras, avec les mains ſerrées l'une contre l'autre, en forme de jatte. Sa tête eſt penchée, il tient les yeux fixés avec joie ſur

le don qu'on lui fait, & ſa bouche ouverte circulairement ſemble exprimer ſa ſurpriſe.

QUATRIEME EXEMPLE.

La Bienveillance.

Une figure qui préſente un don, doit le tenir avec le bout de trois doigts par-deſſous, & ſembler inviter avec amitié l'autre à le recevoir, en poſant la main gauche, avec la paume tournée en dehors, ſur la poitrine, laquelle avance un peu, ainſi que le menton; tandis que la tête ſe trouve un peu penchée d'un côté. La figure qui reçoit le don le prend avec reſpect de quatre doigts par le haut, en jetant le corps en avant, & inclinant un peu la tête. Elle témoigne une joie modérée, les yeux fixés ſur le préſent qu'on lui fait; pendant que la première figure la regarde en face.

CINQUIEME EXEMPLE.

Le même ſujet.

Une perſonne préſente une fleur à ſon ami, en la tenant avec trois doigts par le bout de la queue. L'autre la reçoit avec le pouce & l'index près de la fleur, ſur laquelle il ſe penche pour la flairer. La première figure, qui l'a déjà flairée, jete la tête dans la nuque du col, en la penchant vers une épaule, & tournant vers le ciel les yeux qu'il tient à moitié fermés, mais l'un plus que

l'autre, avec la bouche entr'ouverte. Sa main gauche, la paume tournée en dehors & ouverte, porte contre l'épaule, pour exprimer un ſentiment de ſurpriſe. Celui qui reçoit la fleur ſe tient ſur les deux jambes, l'une près de l'autre, & la main gauche derrière le dos. L'une de ces figures eſt poſée ſur ſes pieds d'une manière ferme, & l'autre ſemble dans une poſition chancellante.

SIXIEME EXEMPLE.

La Fidélité.

La perſonne qui, en ſigne de fidélité, préſente un anneau à une femme, le tient avec le pouce en dedans, le diamant en haut, en penchant le corps & la tête ſur une même ligne, ſans faire la moindre contorſion. La main gauche eſt poſée contre la poitrine, la paume en dehors.

La femme, au contraire, eſt dans une poſition droite, aſſiſe ou debout, la poitrine un peu avancée. Sa tête, un peu jetée en arrière, penche vers l'épaule droite, & le bras gauche tombe le long de ſon corps, la main ouverte vers la terre, en prenant la bague avec trois doigts de la main droite. L'homme ne fixe pas la vue ſur les yeux de la femme, mais ſur ſa bouche, en lui adreſſant la parole, & avec un regard qui exprime à la fois la crainte & l'eſpérance. La femme, poſée ſolidement ſur une jambe, les pieds l'un près de l'autre, jete un regard modeſte & tranquille ſur la bague. L'homme s'approche d'elle, en portant la jambe gauche en avant, le genou plié, & en s'appuyant ſur les orteils du pied droit.

Comme

Comme les dons qu'on offre dans ces exemples ſont différens, les ſentimens de ceux qui les font & qui les reçoivent, doivent, en général, auſſi être différens, ſelon que c'eſt la droiture, la fauſſeté ou la bienſéance qui y préſide.

Cependant, les attitudes & les mouvemens du corps n'ont que de foibles nuances dans les cas dont nous parlons; parce que l'on cherche toujours à y mettre toute la dextérité poſſible; de ſorte même qu'en ſe croyant tromper l'un l'autre, on ſe trouve trompé tous deux; & par conſéquent l'apparence reſſemble alors quelquefois à la vérité, qui ne ſe diſtingue pas de ce qui en tient ſouvent lieu.

De pareilles repréſentations ne feroient donc pas un bon effet, parce qu'elles ſeroient contradictoires à l'idée qu'on veut exprimer; & l'on prendroit pour amour véritable, ce qui n'eſt que fauſſeté ou bienſéance; puiſque dans toutes les trois on ſe ſert des mêmes démonſtrations extérieures.

Afin d'éviter, dans des cas pareils, toute eſpèce d'obſcurité ou de doute, il faudra néceſſairement avoir recours à l'allégorie ou à des figures hiéroglyphiques, dont un artiſte prudent ne fera uſage que d'une manière circonſpecte, afin que ces allégories produiſent leur effet d'une façon indirecte & cachée, pour que ceux qui ſe trouvent trompés ne s'apperçoivent pas de la ruſe qu'on emploie pour faire connoître qu'ils le ſont en effet.

Ovide dit que Mercure ayant volé quelques bœufs, & s'étant apperçu qu'un homme appellé Battus avoit vu ſon vol, il le pria de n'en point parler; ce que celui-

ci promit. Cependant Mercure, pour ſe convaincre ſi cet homme garderoit en effet le ſilence, ſe traveſtit ſous la figure du maître des bœufs, & lui demanda s'il ne ſavoit pas ce qu'ils étoient devenus? Sur quoi Battus montra la caverne dans laquelle Mercure les avoit cachés; ce qui déplut ſi fort au Dieu que, reprenant ſa figure, il toucha cet indiſcret & le changea ſur le champ en pierre de touche. Or, il eſt à croire que lorſque Mercure ſe préſenta ainſi traveſti devant Battus, il eut ſoin de cacher ſon pétaſe, ſes talonnières & ſon caducée.

C'eſt de même auſſi que Jupiter ſéduiſit la nymphe Caliſto, en prenant la figure de Diane. Ce ſujet ſeroit également impoſſible à comprendre, ſi l'on n'y ſuppléoit pas par quelqu'objet allégorique, pour faire connoître que Jupiter & non Diane qu'on voit.

Il en eſt d'un tableau comme d'une pièce de théâtre, où tout eſt repréſenté de la même manière que ſi l'événement avoit réellement lieu. Les interlocuteurs ſe trompent réciproquement les uns les autres, ſans qu'ils paroiſſent s'en appercevoir; tandis que le ſpectateur voit & ſuit toute l'intrigue, & lit même dans le fond du cœur des perſonnages qui ſont ſur la ſcène.



CHAPITRE VIII.

De l'Invention dans la compoſition des ſujets d'hiſtoire.

Tous les arts & toutes les ſciences portent ſur des principes fixes, ſans leſquels il n'eſt pas poſſible de s'en former une juſte idée. Il en eſt de même de la peinture, particulièrement pour ce qui regarde la partie de la compoſition; & comme notre mémoire n'eſt pas aſſez grande pour embraſſer à la fois un ſujet avec tous ſes incidens & tous ſes acceſſoires, de manière qu'on puiſſe en former ſur le champ une parfaite eſquiſſe, il eſt néceſſaire d'avoir recours à des règles fixes; car en ſuppoſant que notre eſprit fût aſſez fort pour nous repréſenter, dans un même moment, tout ce qui doit compoſer un ouvrage, il nous manqueroit une aſſez grande preſteſſe de la main pour ſuivre nos idées avec la célérité requiſe. D'ailleurs, il faut qu'on commence par une partie, pour enſuite faire l'autre, ce qui demande du tems. Mais dans le cas que le crayon pût ſuivre nos idées, à meſure qu'elles viennent ſe préſenter à notre eſprit, la mémoire deviendroit alors inutile; tandis que nous ne pouvons tracer aucun trait, ſans que cela faſſe naître de nouvelles idées.

Que le Lecteur ne penſe pas néanmoins que je prétende qu'un artiſte doit commencer par jeter ſur le papier les premières idées qui s'offrent à ſon imagination, & que

par conféquent toutes les idées font propres à former fon efquiffe : il feroit dans une grande erreur ; puifque les idées fe préfentent rarement à notre efprit avec ordre ; ce que je vais prouver par un exemple.

Qu'on fe propofe de repréfenter le meurtre d'Abel par Caïn, la première chofe qui s'offrira à l'efprit c'eft Caïn qui fuit devant la colère de Dieu ; après quoi naîtra l'idée d'Abel étendu mort par terre ; enfuite on penfera à l'autel du facrifice, & enfin à l'inftrument du meurtre, qui frappant le dernier notre efprit, eft par conféquent l'objet que la main voudra tracer le premier ; & en remontant ainfi d'idée en idée, l'autel fera la feconde chofe qui fe préfentera à notre crayon, pour paffer après cela à la figure d'Abel, puis à celle de Caïn, & enfin à celle de Dieu irrité, pour terminer le tout par le fite, qui doit remplir le champ de notre tableau. Or, imaginez-vous quelle fingulière manière de compofer naîtroit de cette progreffion d'idées.

Il n'eft donc pas indifférent de quelle façon l'on commence à fixer fur le papier la première penfée d'un ouvrage, & l'on voit qu'il faut qu'on parte d'une chofe, qui doit être la principale du fujet qu'on traite, pour enfuite paffer à une autre ; de même qu'on purifie l'or en le féparant des matières hétérogènes qui fe trouvent mêlées avec ce métal. On opérera donc avec ordre, fi l'on s'occupe d'abord du premier plan, pour paffer aux fabriques & enfuite aux figures & aux acceffoires : voilà ce que j'appelle traiter de pareils fujets d'une manière convenable. Mais j'ai déjà fait mention de cette méthode en parlant de la compofition des fujets

d'hiſtoire, des allégories, &c; où j'ai dit que c'eſt par les principales figures qu'il faut commencer, pour penſer enſuite aux figures ſecondaires & aux acceſſoires.

Mais ce que je veux diſcuter ici eſt toute autre choſe; ſavoir, un moyen facile de ſaiſir & de retenir tout ce qui peut ſe préſenter à notre eſprit, tant par la lecture que par quelque récit, ſoit que le ſujet ſe trouve fort compliqué ou ſimple; & cela d'une manière ſi exacte que la repréſentation que nous en ferons ne différera en rien de ce qui nous en aura été raconté: moyen fort utile pour ceux dont la mémoire eſt trompeuſe, mais qui cependant poſsèdent d'ailleurs le talent néceſſaire pour faire une belle compoſition, pour bien exprimer les paſſions, & pour exécuter, en un mot, les différentes parties de l'art dont j'ai parlé plus haut.

Ceux, dis-je, qui ſont parvenus à ce degré de talent, doivent ſuivre la marche que je vais tracer. Après avoir bien réfléchi ſur ſon ſujet, ainſi que ſur le lieu où il doit ſe paſſer, il faut conſidérer la ligne de terre ou le plan ſur lequel on veut le diſpoſer, pour ſonger enſuite à l'endroit où l'on placera les principales figures; ſi c'eſt au milieu du tableau, ou bien à la droite ou à la gauche. Cela étant fini, on paſſera aux figures ſecondaires, c'eſt-à-dire, celles qui ont quelque relation avec le ſujet repréſenté & qui peuvent contribuer à ſon expreſſion: le reſte, ainſi que les acceſſoires, ſe trouvera placé de ſoi-même. On n'oubliera pas non plus de faire connoître chaque figure par ſes attributs, tels, par exemple, qu'un roi par ſes miniſtres, ſes courtiſans & ſes gardes; un

philosophe par ses disciples; Bacchus par ses Satyres & ses Bacchantes; un Fleuve par ses Nayades.

Le premier se fait remarquer par son manteau royal, son sceptre & sa couronne; le second, par une longue robe & un bonnet qui lui couvre la tête, avec des livres, des rouleaux de vélin, & des instrumens de mathématiques & de physique à ses pieds; le troisième, par ses pampres & par son thyrse; les Fleuves enfin, par leurs urnes, leurs roseaux & leurs couronnes de joncs: attributs nécessaires, quand même ils ne font pas partie du sujet qu'on traite, & dont on n'a pas besoin de se charger la mémoire en le composant, parce qu'ils s'offrent naturellement à l'esprit; de même qu'en représentant Diane, on sait qu'elle doit être suivie de ses nymphes & de tous les attributs de la chasse; que les Graces accompagnent Vénus, &c. Ces exemples suffisent pour ce qui regarde les qualités naturelles; quant à ce qui concerne les attitudes & les mouvemens, il faut se rappeller qu'un roi commande, qu'un philosophe médite, que Bacchus est un dieu errant & vagabond, & que les Fleuves ne changent point de place.

Quand un roi commande, toute sa cour est en action pour remplir ses ordres, & sa suite est attentive à tout ce qu'il fait & à tout ce qu'il dit.

Un philosophe étudie, ou il instruit, ou il est assis pensif, ou bien il compose.

Lorsque Bacchus voyage, les Ménades, les Bacchantes & les Satyres courent devant son char, en poussant des cris & en frappant leurs cymbales & leurs crotales.

Le Fleuve eſt aſſis ou couché, en s'appuyant ſur l'urne dont il verſe ſes eaux, & entouré de ſes nymphes. C'eſt ainſi que chaque perſonnage eſt occupé de ce qui lui convient, & qu'une choſe naît naturellement d'une autre, ſans qu'on ſoit obligé de ſe peiner l'eſprit pour la chercher.

Vient donc enſuite l'effet des paſſions; car une armée ſuit le mouvement que fait le chef qui la commande; ſi un roi menace, le coupable tremble, ſes miniſtres & ſes courtiſans ſont touchés de compaſſion, ou ſe trouvent dans la crainte & dans la perplexité; lorſque le philoſophe diſcute, on voit ſes diſciples attentifs & ſilencieux, & tous ſont dans des attitudes différentes, ſelon qu'ils ſont plus ou moins frappés de ce qu'ils entendent: l'un, par exemple, tient le doigt ſur la bouche ou ſur le front; un autre calcule ſur ſes doigts; un troiſième, en s'appuyant ſur le coude, ſe couvre le viſage avec la main, &c. Quand Bacchus parle, tout bruit ceſſe; tout eſt tranquille & ſe livre au repos, du moment que le dieu d'un fleuve s'abandonne au ſommeil.

Je crois qu'il ne peut qu'être utile de joindre encore un exemple ou deux à ceux que je viens de donner, puiſque juſqu'à préſent perſonne n'a approfondi cette matière, laquelle, pour mieux dire, n'a pas encore été traitée du tout.

On lit dans l'Ecriture ſainte que la reine Eſther, frappée de l'air ſévère que le roi Aſſuérus lui montra, tomba en foibleſſe; que Belſaſar & toute ſa cour furent ſaiſis de crainte, en voyant une main qui écrivoit ſur la muraille. D'un autre côté, Ovide nous dit, dans ſes métamor-

phoſes, qu'Ariane s'abandonnant au déſeſpoir ſur le rivage de la mer, fut conſolée par le jeune Bacchus. Ces ſujets, dont il y en a un grand nombre, nous prouvent qu'une ſeule paſſion de l'ame ſuffit pour faire des riches & belles compoſitions, ſuivant les règles que nous avons indiquées, ſans qu'il ſoit beſoin de les charger de choſes gratuites & inutiles.

Qu'on ſe repréſente deux perſonnes qui ſe rencontrent, en prenant une route différente, de manière que l'on voie l'une par devant & l'autre par le dos. Celle à la gauche du tableau porte ſur le dos un paquet dont il tombe quelque choſe : elle eſt accompagnée d'un enfant & d'un chien. Celle qui s'avance du côté oppoſé, voyant ce qui vient de tomber, appelle l'autre pour l'en avertir, afin qu'elle le ramaſſe. Sur quoi celle-ci ſe retourne, & l'enfant court pour prendre ce qui eſt à terre. Or, je demande ſi l'on ne comprend pas bien mon idée par le récit que je viens de faire, & s'il ne contient pas tout ce qui eſt néceſſaire pour expliquer ce ſujet ? Je penſe qu'oui. Cependant il eſt certain que l'eſquiſſe ou le croquis que j'en aurai deſſiné, aidera infiniment à en faciliter l'intelligence ; & qu'il eſt difficile de ſe former une idée de la beauté des attitudes & du contraſte des membres, d'après ce qu'en peut dire un écrivain.

Je repréſente donc l'homme qui appelle, ſur le premier plan, & l'autre, qui prête l'oreille à ce qu'on lui dit, un peu plus loin : tous deux regardent de côté, par-deſſus l'épaule gauche. Peut-être me demandera-t-on ſi celui qui s'en va ne pourroit pas auſſi bien tourner la tête à droite qu'à gauche, pour regarder derrière lui ; de

même

même que l'autre figure. Je répondrai négativement, ſi ce n'eſt qu'on voulût les faire agir contre l'ordre de la nature ; car je ſuppoſe que celui qui appelle tient un bâton à la main droite, & indique de la main gauche ce qui vient de tomber; tandis que l'autre porte le paquet ſur l'épaule droite, en poſant la main gauche ſur ſa hanche, & c'eſt auſſi de ce côté-là que ſe trouve l'enfant. Or, comme ils paſſent l'un à côté de l'autre en ſe préſentant la gauche, & que c'eſt de ce même côté que le premier voit ce qui eſt à terre, ſon deſir d'être utile, veut que ce ſoit par-deſſus l'épaule gauche qu'il tourne la tête pour avertir l'autre, qui, entendant ce qu'on lui dit, regarde du côté où eſt celui qui l'appelle. Ils ſe conſidèrent alors avec empreſſement, mais l'enfant plus vif court pour ramaſſer ce qui eſt à terre, tandis que le chien le devance ſelon la nature de ces animaux.

Ce figures opèrent donc, dans ce moment, de la manière la plus prompte & la plus facile que le permet la conſtruction du corps humain, & l'on voit que dès que l'on ſait quelle eſt leur attitude actuelle, on eſt en état de déterminer le mouvement qu'elles doivent faire dans une circonſtance donnée.

Ce que nous venons de remarquer jete, ſelon moi, une grande lumière ſur la manière dont il faut s'y prendre pour bien ſaiſir & fixer dans la mémoire le ſujet d'un tableau, & pour écarter toute eſpèce de difficultés. Mais en indiquant cela par quelques traits qui rappellent l'attitude ou le mouvement des figures, on facilitera encore beaucoup le travail de l'eſprit. J'ai connu un

peintre qui se servoit des lettres de l'alphabet pour marquer l'attitude des figures : un *L*, par exemple, signifioit une figure assise; un *T* étoit un Christ crucifié. Il employoit de même d'autres signes pour indiquer certaines figures dont il faisoit toujours usage, telles qu'une femme couchée du Carrache, une figure courante de Raphaël, une figure volante de Pierre de Cortone, un enfant du Flamand, le clair-obscur de la Fage, & ainsi du reste.

Comme l'exemple que je viens de donner de deux hommes qui se rencontrent, pourroit ne pas suffire pour satisfaire quelques personnes, je vais en produire un autre pareil, pris de l'histoire de Judas & de Thamar, au moment où, revenant des champs, Judas est accosté sur la route par Thamar, qui s'est travestie en femme du monde. Voici comment je représente ce sujet.

Judas s'avance vers le devant du tableau, le chemin étant à la droite de sa maison de campagne, du côté de laquelle ses serviteurs conduisent ses troupeaux. Thamar est assise à la gauche du chemin, légèrement vêtue, & la tête couverte d'un voile.

Il est vraisemblable que Thamar, qui avoit formé le projet de séduire Judas, qui passoit tranquillement son chemin en homme de bien, aura été la première à lui adresser la parole; & que, par conséquent, il se sera arrêté pour l'écouter au moment qu'elle a levé son voile pour lui faire signe de s'approcher. Je suppose donc qu'il s'arrête, son corps portant sur la jambe droite qui est en arrière, tandis qu'il avance encore le pied gauche, comme un homme qui interrompt tout-à-coup sa marche, pour entendre ce qu'on lui dit, & son corps tourné à gauche, avec

la main gauche ouverte, pour marquer ſon étonnement; il la poſe enſuite ſur ſa poitrine, pour faire connoître combien il eſt frappé de ce qu'il voit; puis il la porte enfin à ſa barbe, comme un homme qui délibère ſur ce qu'il doit faire. Pendant ce tems, Thamar ſe leve & le prend par ſon vêtement. On voit les ſerviteurs de Judas de profil, ou par le dos, ſuivant la direction du chemin vers la maiſon de leur maître, où ils amènent ſon bétail. La maiſon doit être placée ſelon que l'indiquera le chemin; mais la compoſition demande qu'elle occupe plutôt le milieu qu'un des côtés du tableau. Je crois en avoir dit aſſez pour faire comprendre mon idée, & pour indiquer le moyen de parvenir facilement à compoſer un grand ſujet.

On me demandera peut-être ſi dans le cas qu'on voulût placer le chemin en travers du tableau, & en changer par conſéquent toute la compoſition, il ne ſeroit pas égal de faire paſſer l'homme de la droite à la gauche, en mettant la femme de l'autre côté du chemin, puiſqu'elle ſe trouvera toujours à ſa gauche? Non, cela ne peut pas être, à cauſe que Thamar appellant Judas, on ne verroit plus qu'un ſeul viſage des deux figures; par conſéquent il y en auroit une qui n'offriroit aucune expreſſion. De plus, ſes principaux mouvemens ne pourroient pas être repréſentés, & d'ailleurs ce n'eſt pas ainſi que ce ſujet a été annoncé; il faut donc convenir qu'il vaut mieux le traiter de la manière que je l'ai indiqué.

Mais je dois avertir que je n'ai pas repréſenté ce ſujet tel qu'on le trouve dans l'Ecriture ſainte; puiſque je fais revenir Judas d'un lieu où il eſt dit qu'il alloit lorſqu'il

rencontra Thamar ; & cela afin de pouvoir donner une expreſſion différente à chaque figure.

Je laiſſe au Lecteur à penſer ſi l'on ne peut pas facilement juger quels mouvemens doivent faire ces deux figures pour exprimer trois paſſions différentes : d'abord l'étonnement que cauſe à Judas cette rencontre imprévue ; enſuite la conviction où il eſt que c'eſt Thamar qu'il voit & qui cherche à le ſéduire ; enfin, une paſſion violente & brutale qui s'empare de ſon cœur. Dans le premier moment il eſt modéré & tranquille, & interroge Thamar; dans le ſecond il ſait quelle eſt ſon intention, ou du moins il le ſoupçonne ou le deſire, & il commence à la careſſer ; dans le troiſième il ſe livre à ſon amour & veut tout entreprendre. Ces trois ſituations impriment donc différentes expreſſions ſur le viſage de Judas; dont la première eſt tranquille & modérée; la ſeconde, aimable & gracieuſe, & la troiſième, paſſionnée & vive. De ſon côté, Thamar offre de même ſucceſſivement trois ſituations différentes, c'eſt-à-dire, que d'abord elle eſt agaçante & coquette, enſuite voluptueuſe, en affectant un air modeſte, & qu'elle finit par ſe livrer à ſa paſſion. Elle commence donc par parler avec douceur à Judas, en cherchant à triompher de ſa vertu ; il s'approche alors d'elle, & l'invite d'une manière gracieuſe ; mais elle, changeant de ton, ne veut pas qu'il la touche, & lui répond avec ſévérité. Il eſt enfin emporté par ſa paſſion, dont elle rit en elle-même, tandis qu'elle le repouſſe d'une main & le retient de l'autre. De ſorte qu'on trouve ici, ainſi que je l'ai dit, trois différentes ſituations, en ne partant que d'après le diſcours que nous ſuppoſons qu'ils peuvent ſe tenir.

Qu'on n'allégue point que l'on ignore la manière dont opèrent plusieurs passions qu'on n'a pas éprouvées ; cette excuse seroit fort mauvaise ; d'autant plus que, quand même cela seroit vrai, le raisonnement, appuyé sur les observations qu'on est à même de faire dans la société, suffit pour nous guider alors. Il y a même quelques situations de l'esprit dont on ne peut parler que par conjecture, telle est, par exemple, la rage ou la folie, dont celui qui a le malheur d'en être affligé, ne peut pas suivre les progrès.

Je n'ai donc pris l'exemple de Judas & de Thamar, que je viens de citer, que pour faire observer quelles sont les attitudes que l'ame fait prendre au corps pour exprimer ce qu'elle sent, lorsqu'elle est agitée par telle ou telle passion.

Les métamorphoses d'Ovide nous offrent une infinité de pareilles situations, telles que celle de Jupiter & de Calisto, de Salmacis & d'Hermaphrodite, d'Apollon & de Leucothoé, de Mercure & d'Aglaure, de Jupiter & de Sémelé, de Vertumne & de Pomone, de Vénus & d'Adonis, d'Apollon & de Daphné.

L'histoire n'en présente pas moins, dont nous ne citerons que celles d'Apelle & de Campaspe, d'Alexandre & de Roxane, de Scipion & de la jeune Fiancée, de Tarquin & de Lucrece, d'Antiochus & de Stratonice. Enfin, on trouve dans l'Ecriture sainte celles de David & d'Abigaïl, de Hagard & de l'Ange, du Christ & de la Madeleine dans le jardin, du Christ avec la Samaritaine près du puits, de l'Annonciation de la Vierge, & une infinité d'autres, qui toutes doivent être considérées

de la même manière, suivant que le demande le sujet, en réfléchissant sur tout ce que ces différens personnages peuvent se dire; quelles sont les attitudes du corps, & quels sont les mouvemens des membres qui doivent en résulter; quels sont les muscles du visage qui servent à exprimer ces passions; quel ton de carnation il faut lui donner & ainsi du reste; ce qui est le moyen le plus sûr & le plus facile pour mettre successivement sur le papier les différentes parties d'un sujet, & pour parvenir à la perfection, en écartant toute obscurité.

CHAPITRE IX.

Réflexions sur quelques erreurs commises dans la composition des sujets d'histoire.

JE crois qu'il est nécessaire que j'indique ici quelques erreurs commises par les artistes, en représentant des sujets d'histoire, afin que ces exemples servent de leçons aux autres, & qu'ils apprennent combien il est important de rendre d'une manière distincte & précise les véritables circonstances du sujet qu'on traite, pour parvenir, par ce moyen, à la perfection de l'art dans cette partie, & pour éviter que ce qui doit servir à la gloire du peintre, ne contribue pas, au contraire, à le soumettre à la critique. Un artiste d'un génie vaste & d'un jugement sûr, peut à sa volonté manier un sujet; mais il y en a plusieurs qui croient avoir fait le mieux possible, quand ils rendent

fervilement & à la lettre le trait d'hiftoire qu'ils traitent, quoiqu'ils pèchent en effet beaucoup contre les convenances & contre la vérité : ce qui arrive fouvent à ceux même qui ont déjà acquis une certaine réputation. Et qui eft-ce qui voudroit perdre, par quelques négligences volontaires, la célébrité qu'il peut déjà avoir acquife ?

Cela paroît, en effet, contre la nature ; & je fuis perfuadé qu'il n'y a perfonne qui, en cherchant à fe diftinguer dans quelque art, ne foit pas animé par l'efpérance de mériter un certain degré de gloire. On doit remarquer que je ne parle ici que de ce qui peut concourir au bien de la fociété ; car on fait que celui qui fit bâtir le temple de Diane à Ephefe & Eroftrate, qui le réduifit en cendres, avoient tous deux le même but, qui étoit de rendre leur nom immortel ; cependant le fuccès en a été bien différent pour eux. Il en eft de même de l'artifte qui ne travaille qu'en manœuvre, fans être ftimulé par le défir de la gloire. Cela convenu, qui eft-ce qui voudra perdre, par quelque faute groffière, la réputation que fon talent peut lui avoir mérité ?

Telle eft, par exemple, la double faute qu'a commife le grand Raphaël, lorfque, dans fon tableau d'Adam & d'Eve, il a repréfenté le premier qui reçoit la pomme de la feconde, en s'appuyant fur un arbre mort, & dont le tronc paroît artiftement coupé en deux par une hache ou par une fcie ; car quelle vraifemblance y a-t-il qu'un arbre qui à peine a pris naiffance & qui fe trouve placé fi proche de l'arbre de vie, foit déjà mort & fec ; ce ne peut donc être qu'une inattention de cet admirable artifte qui lui a fait commettre cette faute de convenance.

Il en eſt de même de ſon tableau où il a repréſenté Caïn qui tue Abel, ſon frère, avec un hoyau de fer; & de celui où l'on voit Eve qui tient une quenouille. Quelle inconſéquence! Quelle invraiſemblance!

Charles Vermander n'a pas été moins inattentif en repréſentant la confuſion de la tour de Babel, (lui qui s'occupoit cependant à d'écrire l'hiſtoire,& qui étoit bon poëte & naturaliſte) lorſqu'il nous fait voir, au milieu de ſon tableau, cette tour avec les inſtrumens qui devoient ſervir à en achever la bâtiſſe,& au-deſſus de laquelle plane la vengeance céleſte en forme de tourbillons de feu & de flammes. Les enfans d'Iſraël ſont diſperſés par tribus dans la plaine, avec des attributs qui ſervent à les faire reconnoître, les uns aſſis, les autres couchés ou debout; non tel qu'un peuple que la confuſion des langues doit embarraſſer & rendre inquiet, mais comme pourroient le faire différentse nations de la terre qui ſe feroient raſſemblées avec ordre & qui formeroient chacune un corps ſéparé. On y voit les Egyptiens, les Arabes, les Maures, les Américains, les Aſiatiques, les Européens, les Turcs, tous vêtus ſuivant leur coſtume actuel, juſqu'aux Suiſſes mêmes. Il eſt inutile, ſans doute, de leur demander dans quelle contrée ils vont ſe rendre, puiſqu'il eſt à croire que l'amour de la patrie les ramenera dans les pays dont ils ont déjà adopté les mœurs, les uſages & le coſtume. J'ignore quelle peut avoir été par-là l'intention de Vermander, mais il eſt certain que cela offre une véritable confuſion d'idées.

Je ne puis paſſer ſous ſilence une autre incohérence de cette eſpèce, que nous offre un tableau de R. Savary. C'eſt

C'eſt le paradis terreſtre, où l'on voit une infinité d'animaux carnaciers & voraces de toutes les eſpèces, qui foulent impitoyablement la terre de ce jardin ſacré, & qui néceſſairement doivent y cauſer de grands dégâts. Je demande aux perſonnes ſenſées à quoi ſert cette quantité innombrable de quadrupedes & d'oiſeaux deſtructeurs, lorſqu'il ne s'agit que de manger une pomme, que le plus petit animal, tel qu'un ſinge ou un écureuil auroit pu dévorer ? Cela reſſemble plutôt à un parc ou à une ménagerie qu'à un lieu de délices.

Je pourrois citer ici pluſieurs autres pareils exemples, que je paſſe ſous ſilence, pour ne pas être trop prolixe ; ceux que je viens d'expoſer ſuffiſant, ſans doute, pour faire connoître que les plus grands maîtres peuvent commettre des fautes, ſoit par ignorance, ou par inattention.

J'ai voulu montrer, par le premier exemple, le défaut de ceux qui s'occupent plus d'une partie médiocre que du tout, ou d'un bras & d'une jambe que de la figure entière, & qui ne s'inquiètent point s'ils pechent contre le ſujet, ou s'ils ſtrapaſſent la nature, & ſi par là ils prouvent leur ineptie ou leur négligence.

Je n'ai pas beſoin de rien ajouter touchant le ſecond exemple, parce qu'on entend aſſez ce que je veux indiquer par le hoyau de fer & la quenouille.

Quant au troiſième, on comprend bien que j'ai en vue par là, ceux qui, pour embellir leur ſujet, le rendent embrouillé & intelligible, en le chargeant de choſes inutiles.

Le quatrième regarde les artiſtes qui placent tout indiſtinctement & pêle-mêle, pourvu qu'ils puiſſent faire briller leur ſavoir, ſans prendre garde à ce qui convient pour diſtinguer une plaine aride d'Italie d'avec une campagne verdoyante des Pays-Bas.

Pour ce qui eſt du tableau de Savary, je remarquerai que quoiqu'à la vérité tous les animaux aient été créés par la main de Dieu, ce n'a pas été de la même manière que l'homme; mais que chaque contrée a produit ceux qui lui ſont particuliers, & qui ſont venus ſe préſenter devant Adam pour qu'il leur imposât le nom qui leur convenoit; ce qui ne fut pas plutôt fait qu'ils retournèrent dans les différentes parties du monde qu'ils étoient deſtinés à habiter; tandis que le paradis terreſtre, que l'eſprit de Dieu rempliſſoit, ne devoit ſervir de demeure qu'à Adam & Eve, avec quelques animaux ſeulement qui pouvoient charmer leur vue par l'élégance de leurs formes, ou par la variété de leurs couleurs; ſans qu'il put y en avoir de nuiſibles ou d'impurs. Je crois donc qu'on peut former du jardin de nos premiers pères le tableau ſuivant.

PREMIER TABLEAU.

Le Paradis Terreſtre.

Je commence par placer les deux figures nues de nos premiers parens, comme objets principaux de ce ſujet, ſur une petite éminence au milieu du tableau; près d'un beau pommier, d'une tige droite & ſaine, avec des ra-

meaux fort étendus. Adam eſt aſſis avec Eve qu'il tient dans ſes bras & qui ſe penche à moitié ſur ſon ſein, en préſentant la pomme à ſa bouche. Adam la regarde avec étonnement, en fronçant les ſourcils, & les yeux largement ouverts, tandis qu'il paroît repouſſer de la main la pomme qu'elle cherche à lui faire accepter, en lui parlant d'une manière gracieuſe & aimable; pendant qu'elle tend, derrière ſon dos, l'autre main pour prendre une ſeconde pomme que lui offre le ſerpent, qui pend à une branche de l'arbre. Derrière Eve on voit un paon qui fait la roue de ſa queue, & un chat qui la careſſe, ainſi qu'un chien de garde, qui, en tournant la tête en arrière, ſemble vouloir les quitter. A quoi j'ajouterai des poules, des coqs & quelqu'autres animaux domeſtiques, pour orner le ſite, que je garnirai auſſi de pluſieurs eſpèces d'arbres, excepté le cyprès; & je lâcherai quelques petits oiſeaux, pour charmer ce lieu par leur ramage. Des cignes d'une blancheur éclatante garniront les rivières & les ruiſſeaux deſtinés à arroſer ce beau lieu. A la droite, j'indiquerai l'entrée du jardin : de chaque côté il y aura deux pilaſtres carrés de verdure, garnis de courges, de citrouilles & d'autres fruits de cette eſpèce; & dans le fond, on verra un haut & long parapet qui s'étendra vers l'horizon, dans lequel il ira ſe confondre. L'horizon même ſéparera le ciel de la terre, ſans qu'il y ait aucune montagne, colline ou rocher qui le borde; mais le long de ce parapet on appercevra des orangers, des citronniers, entre-mêlés de quelques palmiers. Le ſite ſera éclairé par une douce lumière du ſoleil.

Je vais ajouter ici un second tableau, dont le sujet sera nos premiers parens chassés du paradis terrestre.

SECOND TABLEAU.

Adam & Eve chassés du Paradis Terrestre.

J'étois autrefois dans l'idée que, lorsque nos premiers parens furent chassés du paradis terrestre, pour aller éprouver les misères attachées à l'humanité, tous les animaux dûrent les accompagner dans leur fuite, & que prenant alors leur caractère naturel, ils se livrèrent, dès ce moment, une guerre cruelle. Je crus donc que, pour bien traiter ce sujet, il falloit représenter Adam & Eve qui, honteux de leur nudité, fuient devant le glaive flamboyant qui les menace; & que les animaux carnaciers, se livrant à leur férocité, devoient attaquer leur proie. Mais comme cette confusion faisoit perdre de vue le principal sujet, & ne le rendoit plus, pour ainsi dire, qu'un accessoire du tableau, je rejetai cette première pensée comme contraire à la nature de la chose; d'autant plus que tous les animaux ne doivent pas être restés dans le jardin d'Eden. Je remarquai aussi qu'en représentant le sujet de cette manière, Adam & Eve pourroient être pris pour deux criminels condamnés à être dévorés par les bêtes féroces, & qu'on vient de chasser, pour cet effet, dans un bois ou dans un parc. Leur regard effrayé & triste serviroit aussi à faire naître cette idée. Je résolus donc de traiter ce sujet de la manière suivante.

Je fais accompagner Adam du bœuf laborieux qui doit l'aider à cultiver la terre. Le ſerpent aux écailles dorées rampe en longs replis tortueux devant le couple infortuné. Le bouc barbu, la chèvre laſcive & ſautillante, la blanche brebis chargée de laine, le coq hardi & au beau plumage, la timide poule, ainſi que quelques autres animaux utiles à l'homme, ſans oublier le chien fidèle & le chat careſſant, accompagnent tous le bœuf au pas tardif, & ſervent d'acceſſoires allégoriques au ſujet; de même que les animaux nuiſibles, tels que le rat, la ſouris, &c.

Le ſoleil ne doit pas éclairer cette triſte ſcène, mais le vent ſoufflera avec violence, & balancera fortement les arbres dont les feuilles ſeront diſperſées au loin. Tout le ſite offrira un aſpect affreux, & annoncera les approches de l'hiver; cependant la terre inégale ſe fendra par la ſéchereſſe, ce qui formera des colines & des vallées; les marais ſe deſſécheront, de ſorte qu'on verra les reptiles qui les habitent expirer faute d'eau. Le ſoleil ſera entièrement obſcurci, tandis que la lune, ou du moins l'étoile polaire ſe fera appercevoir.

Voilà la manière dont je crois qu'il faut, à peu près, rendre ce triſte événement. Mais pour finir ce chapitre par un autre exemple d'une pareille nature, je vais tracer l'eſquiſſe d'une troiſième compoſition, de mon invention, qui ſervira à rappeller au peintre d'animaux ſon devoir, & à l'avertir de ne point s'en écarter.

Troisieme Tableau.

La mort d'Orphée.

Je me repréſente pour cela un ſite agreſte, mais cependant rempli d'hommes, d'animaux, de montagnes, de rochers, de chûtes d'eau & de ruiſſeaux riches en poiſſons; le tout raſſemblé ſans ordre, quoique je ne doute point que le fait ne ſoit qu'une fiction, & cela avec raiſon, ſans doute. Ovide nous apprend qu'Orphée, ce chantre admirable, fils d'Apollon & de la muſe Calliope, avoit ſu captiver par les doux ſons de ſa lyre tout ce qui l'entourroit; mais que cet enchantement ne dura pas longtems, car les Bacchantes, furieuſes de ce qu'il les mépriſoit, le tuèrent, & jetèrent ſa tête dans l'Hébre, fleuve auquel les Grecs ont donné le nom de Mariſias.

Voila donc le corps du malheureux Orphée couché par terre, au pied d'un arbre, ayant été précipité en bas d'une petite coline; tandis que l'arbre, touché de ce funeſte ſort, penche triſtement ſes ſouples rameaux vers la terre, pour le couvrir entièrement de ſon ombre. Voyez, d'un autre côté, les terribles Bacchantes, le corps ceint de la dépouille des bêtes ſauvages & l'eſprit troublé par le vin, qui ſe retirent en inſultant le triſte cadavre, pendant que l'une d'elles jete la tête dans l'Hébre.

La jeune fille qui jete de même la lyre du chantre dans le fleuve, eſt pareillement animée de cette fureur bacchique. Remarquez cette Bacchante tellement priſe

de vin que ses compagnes sont obligées de la soutenir, mais qui néanmoins ne peut pas quitter encore le corps mutilé de l'infortuné Orphée, qu'elle cherche à fouler avec ses pieds, & sur lequel elle lance une coupe; mouvement qui semble la faire tomber en arrière. On voit des débris de thyrses, de pampres, de grappes de raisin & de coupes, dispersés en désordre autour du cadavre. Le timide cerf regagne les bois, tandis que le fier lion & le tigre moucheté passent l'un devant l'autre, en se regardant d'un air terrible. Tous les animaux fuient ou cherchent leurs adversaires. La souris nuisible, qui jusqu'alors étoit restée tranquille à côté du chat, pour écouter ensemble les chants du divin Orphée, pend maintenant à la gueule de son ennemi; le loup vorace se saisit du paisible agneau; la poule fidèle échappe au renard rusé, tandis que celui-ci trouve, au détour d'un fresne renversé par terre, la lascive colombe. Les montagnes & les rochers se retirent en tombant çà & là, & se renversant les uns sur les autres. Ici l'on voit une énorme masse de pierre, là un arbre qui fuit; l'eau même semble vouloir remonter vers sa source. La grenouille & les autres reptiles se précipitent dans les marais, effrayés de devenir la proie de la cigogne, dont il y en a une qui s'envole le bec déjà garni. Le lièvre adroit fuit devant le chien agile, & se tapit par terre, de sorte que le chien s'élance par-dessus son corps, ce qui lui donne le tems de prendre une autre route pour se sauver. Le noir corbeau & le hibou solitaire, juchés sur un arbre, crient l'un contre l'autre en regardant le corps mutilé d'Orphée, dont il veulent faire leur pâture, & près duquel est couché

le chien fidèle, qui pleure la mort de ſon maître, & dont rien ne peut diſtraire la douleur.

Le ſoleil ne doit point ici diſpenſer ſa lumière radieuſe: l'air eſt ſombre, & plein de nuages circulans, qui préſagent la tempête. La principale partie du tableau doit être obſcure, & ſe trouver en contraſte avec un fond clair, qu'il faut placer au milieu de la ſcène.

C'eſt ainſi qu'en ſuivant ma penſée, je cherche à connoître la véritable nature des choſes; de même qu'un chaſſeur ſuit la trace du gibier, juſqu'à ce qu'il ait trouvé ſon gîte. Non que je ne cherche par là qu'à ſatisfaire ma ſeule curioſité, ainſi que le font le naturaliſte & le philoſophe; mais parce que ce n'eſt que par cette route que je puis m'épargner les défauts & les incohérences que j'ai indiqués plus haut; car, ſuivant moi, rien ne reſſemble plus à la ſtupide ignorance qu'un contreſens groſſier & facile à éviter. Ces recherches nous conduiſent donc à la connoiſſance de la vérité; tréſor caché dont les Grecs nous ont donné une belle allégorie en repréſentant Minerve qui tient une caſſette & une clef, pour faire entendre que cette déeſſe diſpenſe la ſageſſe aux mortels.

J'étois moi-même autrefois du nombre de ceux qui penſent qu'il n'eſt pas permis de rien ôter des faits rapportés par l'Ecriture ſainte, & moins encore d'y ajouter quelque choſe; mais qu'il faut s'en tenir rigoureuſement au ſens littéral, ſans autre examen, & ſans faire aucune différence entre les choſes céleſtes & les terreſtres, entre l'ame & le corps, ou, pour tout dire en un mot, entre quelque choſe & rien. Cela peut être excellent relativement

ment aux choſes ſpirituelles, mais doit néceſſairement produire un mauvais effet dans l'art, ſi l'on veut s'y tenir à une ſcrupuleuſe exactitude. Quoi, faudra-t-il, par exemple, que pour ne point m'écarter du ſens littéral, je faſſe briſer une enclume d'un ſeul coup de poing?

Mais, répliquera-t-on, il ne ſe trouve d'écrit que ce qui eſt néceſſaire à la choſe. D'où vient donc que ces animaux ſe trouvent dans un verger? Où eſt-ce que Caïn a pris un hoyau de fer, & Eve une quenouille? Qui eſt-ce qui a vêtu ainſi de différens coſtumes les Babyloniens, puiſque l'Ecriture ne marque pas un ſeul mot de tout cela? Quand il eſt dit que le roi eſt allé voir un de ſes ſujets, cela ſignifie-t-il qu'il y eſt allé tout ſeul? Lorſqu'Aman fut conduit à la potence, ſuivant la Bible, faut-il en conclure qu'il n'étoit accompagné que du boureau ſeul, ſans autre ſuite? Joſué qui tua tant de milliers d'hommes ne fit pas ſeul cette expédition; mais avec le ſecours de ſon armée.

Quant à moi, je penſe que dans la repréſentation des faits hiſtoriques, ſoit de l'hiſtoire ſacrée ou profane ou de la fable même, il ne faut jamais rien produire d'invraiſemblable, & moins encore ce qui peut offrir une idée fauſſe ou louche; mais qu'on doit, au contraire, chercher à rendre ſon ſujet de la manière la plus claire & la plus diſtincte, en lui donnant toute l'expreſſion dont il eſt ſuſceptible.

CHAPITRE X.

De la Richeſſe & de la Vérité dans la compoſition des ſujets d'hiſtoire.

COMME c'eſt par la curioſité, ſoutenue par la hardieſſe des navigateurs, qu'on eſt parvenu à découvrir un grand nombre de pays inconnus, &, pour ainſi dire, un monde nouveau; il en eſt de même dans l'art de la peinture, où ceux qui ſe donneront la peine de faire des recherches, trouveront une infinité de choſes nouvelles, & mille variétés agréables propres à charmer les yeux & l'eſprit.

Nous n'avons pas beſoin d'un ſecond Homère ou Virgile, ou d'un nouvel Ovide; ces écrivains ont fourni aſſez de matière pour nous occuper encore pendant long-tems, ſi nous continuons à en faire auſſi peu d'uſage qu'on l'a fait juſqu'à préſent. Ne nous laſſons donc point de parcourir & d'étudier ces admirables auteurs, en nous rappellant que la curioſité eſt repréſentée avec des aîles, pour faire comprendre que ce n'eſt que par une diligence infatigable qu'on parvient à la connoiſſance des choſes. Les anciens nous ſuffiſent, ainſi bornons nous donc à eux, en tâchant d'enrichir, s'il eſt poſſible, leurs idées ingénieuſes par des idées nouvelles.

Pour en donner un exemple par un tableau, ouvrons Ovide, & jetons les yeux ſur la fable de Deucalion,

dont il eſt parlé dans le premier livre des Métamorphoſes. On ſait que Deucalion étoit roi de Theſſalie & qu'ayant été ſeul ſauvé, avec Pyrrha, ſa femme, du déluge univerſel, ils reçurent ordre de la divine * Thémis, dejeter par-deſſus leurs épaules les pierres des champs, dont naquirent des hommes & des femmes qui repeuplèrent la terre.

Une idée, dit-on, en fait naître une autre; cela eſt vrai, ſur-tout ici, où la fable de Deucalion nous rappelle l'hiſtoire de la préſervation de Noé; de ſorte même qu'il n'y a, pour ainſi dire, aucune différence entre le ſujet ſacré & le profane, dont toutes les circonſtances ſe reſſemblent. Ce qu'il y a de plus difficile à rendre dans le tableau de ce grand événement, c'eſt ſans doute la dégradation cauſée à la terre par le débordement des eaux. Voici, ſelon moi, la manière la plus convenable de l'exécuter.

TABLEAU de Deucalion & de Pyrrha, après le déluge univerſel.

Je ſuppoſe ces deux perſonnes, déjà âgées, marchant ſur un terrein uni. Deucalion a la tête couverte de ſon manteau, & Pyrrha a la ſienne enveloppée d'un voile, attaché derrière la tête par un nœud, afin de ſe cacher la vue. Le premier tient, de la main gauche, un pan de ſon manteau rempli de pierres; la ſeconde ne porte

---

* C'eſt avec raiſon qu'on donne le nom de *divine* à Thémis, puiſque, ſuivant Héſiode, elle eſt fille de *Cœlum*, le Ciel, & de *Veſta*, la Terre, qui l'inſtituèrent conſervatrice de la juſtice.

rien. L'Amour les guide en les tirant par un pan de leurs vêtemens qu'il tient d'une main, avec laquelle il porte aussi son flambeau, afin qu'ils ne se blessent ou ne se gênent point en se rencontrant. Les pierres qu'ils viennent de jeter derrière eux, ont d'autant plus pris la forme humaine, qu'elles sont plus éloignées d'eux, & qu'elles ont été jetées les premières. Deucalion marche dans une position droite, le bras élevé, & la main ouverte, comme venant de lancer une pierre qui traverse encore l'air à peu de distance de la terre. Je représente la femme un peu courbée, recevant les pierres de l'Amour, qui les ramasse chemin faisant. Le manteau de Deucalion est pourpre, mais la couleur n'en est ni vive, ni brillante; Pyrrha est vêtue d'une robe d'une couleur foncée, avec un jupon violet. L'Amour a la tête ceinte d'un diadême rouge. L'herbe chargée de sable & de limon, est couchée abattue par terre. A peu de distance du groupe de ces trois figures, est, sur un petit tertre, le temple de Thémis, soutenu par des colonnes, ou, si l'on veut, par une façade chargée de mousse & d'une croute limoneuse. Ce temple se trouve entourré d'arbres verdoyans & en fleurs, & immédiatement derrière son comble, on apperçoit le mont à double cime, qui est au milieu des eaux & qui s'étend bien loin au delà de l'horizon.

Dans le lointain, à la gauche, je place l'océan rempli de Tritons & de Néréides, qui semblent passer derrière la montagne, sur laquelle je fixe dans le sol une ancre, à laquelle tient, par le cable, une chaloupe, la proue en haut, pour faire entendre qu'elle y est restée attachée dans le tems que les eaux se sont retirées.

Voilà quels ſont les principaux objets que je crois néceſſaires pour repréſenter ce ſujet. Je ne parlerai point ici des acceſſoires, tels que les nuages chargés de pluie, que le vent d'occident chaſſe vers l'orient; les pointes de rochers qui reparoiſſent au-deſſus de la ſurface des eaux; le faîte de quelque grand édifice dégradé; pluſieurs débris de toutes eſpèces, & des oſſemens d'hommes & d'animaux, ainſi qu'une infinité d'autres objets que les eaux ont chariés de l'occident en orient; je ne parlerai point, dis-je, de ces acceſſoires, parce qu'il faut que chaque artiſte les emploie de la manière qu'il convient le mieux à la diſpoſition de ſon tableau.

Peut-être me demandera-t-on pourquoi je fais paroître ici l'Amour, dont Ovide ne fait point mention? En voici la raiſon: c'eſt que l'Amour, comme le plus ancien des dieux, & qui, ſelon Héſiode, eſt né du chaos & de la terre, a préſidé auſſi à tout ce qui exiſte, ainſi que le témoignent les poëtes. Or, il paroît qu'il n'eſt pas plus déplacé à cette reproduction générale de la nature, qu'à ſa première création. L'Amour étoit d'ailleurs la principale & même la ſeule paſſion, qui pût alors trouver place dans le cœur de Deucalion & de Pyrrha, qui s'aimoient avec une tendreſſe fondée ſur la vertu; & quoique accablés déjà par l'âge, il ſongeoient néanmoins à ſe ſauver de la mort, & à perpétuer leur eſpèce. Quel dieu étoit plus propre à cela que l'Amour, à qui Jupiter même devoit ſe ſoumettre? Ainſi, quoique le poëte ne parle que de Deucalion & de Pyrrha, la raiſon permet non-ſeulement que nous introduiſions ici l'Amour, mais l'exige même; d'autant plus que l'artiſte

eſt libre d'orner ſon tableau d'un plus grand nombre de figures que le ſujet ne le demande à la rigueur, pourvu qu'elles ne bleſſent point la vérité du fait. Horace leur avoit déjà donné ce conſeil dans ſon art poétique, où il dit : « On a laiſſé de tous tems aux peintres » & aux poëtes le droit de donner de l'eſſor à leur » imagination.... Mais cette liberté ne doit pas aller » juſqu'à faire un compoſé monſtrueux ». Profitons donc de cette liberté, en ajoutant une figure & même plus à notre ſujet, non pour leur faire tenir une place principale ; mais afin de faire mieux comprendre notre idée ; ce qui eſt ſouvent néceſſaire dans la fable, mais dont il ne faut faire uſage pour les ſujets d'hiſtoire que par le moyen de figures allégoriques.

Je viens d'expoſer mes idées touchant la repréſentation du repeuplement de la terre par Deucalion & Pyrrha ; qu'il me ſoit maintenant permis d'examiner la manière dont ce ſujet a été exécuté avec ſoin par un autre artiſte ; ce qui nous prouvera le peu de convenance qui réſulte de toute compoſition qu'on fait ſans s'appuyer ſur les principes que j'ai indiqués plus haut. Nous ferons parler cet artiſte lui-même, au moment, que, recevant la viſite de ſes amis, il place ſon ouvrage ſur le chevalet. Il leur dit :

Voici, mes amis, une production de mon eſprit & de mon art. Il n'eſt pas néceſſaire que j'appelle ici des philoſophes & des ſavans pour expliquer ce que repréſente ce tableau ; un homme du peuple vous dira que c'eſt la terre, après que les eaux du déluge ſe furent retirées, rendue avec la vérité de la nature même. Et quel

effort faut-il pour cela, puisqu'il eſt facile de remarquer l'arche ſur le mont Parnaſſe, tandis qu'on voit que les cataractes du ciel ſont fermés, & que l'abîme eſt bouché avec un tampon de liége. Remarquez de ce côté-ci la mer qui ſe précipite dans un vallon rempli de toutes ſortes d'outils & uſtenciles de bois, tels que chaiſes, tables, moulins à papiers, &c. avec un grand nombre de corps morts des deux ſexes, dont l'un eſt un ouvrier, ainſi que le prouve le tablier qu'il a encore devant lui; l'autre porte une couronne, tandis que la tête d'un troiſième n'eſt garnie que d'un bonnet de nuit. Ceci ne ſont que les objets qui flottent ſur l'eau, tandis que ſur la terre on voit un plateau d'argent à côté d'un chameau, & près delà un roſſignol mort dans ſa cage; plus loin eſt le tombeau de Mahomet, à côté duquel ſont des rouleaux de tabac à fumer; & ſur le devant du tableau on apperçoit, ſur une petite éminence, des cartes à jouer, avec quelques écailles d'œuf. Mais j'avois preſqu'oublié de vous faire obſerver ce chapeau, de cardinal peint en beau carmin, & ce ſcorpion qu'on croiroit vivant. Voyez ſur le troiſième plan ce gibet jeté par terre, auquel trois voleurs ſont encore attachés par la fatale corde; plus loin cet enfant dans ſa roulette, à moitié enfoui dans le ſable; & là un veau marin engagé entre les branches d'un bois taillis, ainſi que quelques harengs ſaurs. N'oubliez pas non plus ce chevalet & ces pinceaux, ni ce prêtre en chaſuble, non plus que cette queue de cheval qui, ſans doute, a ſervi à quelque Pacha. Admirez, je vous prie, tous ces joujoux produits par l'induſtrie des habitans de la ville de Nuremberg; de

même que cette vieille lanterne près de ce tambour dont la peau est à moitié décomposée par le séjour de l'eau. Je ne vous parle point de cette malle remplie d'archives de l'empire, conservées autrefois dans la chambre de Spire, ni de mille autres choses, tels que temples, maisons & le vatican même, jetés ça & là en ruines. On n'y voit aucun être vivant, excepté Deucalion & Pyrrha, avec trois de leurs fils & leurs femmes, figures d'une vérité admirable. Qui est-ce qui, du premier coup-d'œil, ne reconnoîtra pas ici le déluge universel ? Me voici moi-même assis sur ce petit tertre, occupé à peindre tous ces objets; & de plus voilà mon nom & même la date du jour que j'ai mis la dernière main à cet ouvrage.

Après ce discours, notre Artiste regardoit son monde, & demeuroit fort surpris quand on ne montroit pas une extrême admiration pour cette merveille. Pour moi, je ne puis non plus assez faire connoître mon étonnement de ce bisarre mélange du sacré & du profane, & de voir Ovide sur le même rang que Moïse; pour ne point parler de l'incohérence de trouver l'antiquité la plus reculée à côté des productions des modernes. N'est-ce pas là un vrai cahos indébrouillable; & ne pourroit-on pas comparer un pareil artiste à un chymiste qui jeteroit à la fois plusieurs matières dans le creuset, & qui finiroit par n'en retiter qu'une masse informe ? tandis qu'un peintre habile produira, au contraire, des choses admirables, sans profusion & sans embarras.

Nous avons déjà remarqué plusieurs fois que la profusion, au lieu de donner de la beauté & de l'expression à un

un ouvrage, en diminue, au contraire, l'effet; tandis que les trop grands espaces vuides, & les compositions trop nues ne valent pas mieux; de sorte qu'il faut également éviter ces deux extrêmes, avec le même soin que les navigateurs fuient Scylla & Charibdé. Le premier défaut peut être attribué à un esprit lourd & trop minutieux, & le second à un esprit léger & superficiel, comme nous en voyons tous les jours des preuves. L'un, par exemple, possède le feu du génie du Carrache, l'autre le beau coloris du Titien; celui-ci la grace & l'expression de Raphaël, & celui-là la vérité du Guide.

Mais terminons enfin ce chapitre en comparant le tableau que Raphaël a fait du déluge universel, avec l'idée que nous en avons donnée plus haut.

Raphaël a fait de Noé & de sa femme les principaux objets de son ouvrage, ainsi que nous avons choisi pour cela Deucalion & Pyrrha; tandis que le peintre dont nous venons de parler les place, au contraire, d'une manière vague dans le lointain. Raphaël ne fait appercevoir aucune apparence de destruction, ni de dégradation dans la nature; nous avons cru devoir l'indiquer autant qu'il convenoit au sujet; pendant que notre artiste prodigue paroît avoir rassemblé les débris du monde entier dans son tableau. Raphaël fait voir Noé sortant de l'arche; nous Deucalion & Pyrrha qui ont abandonné leur chaloupe après la fin du déluge; mais dans l'ouvrage dont nous venons de faire la critique, on n'en voit aucun indice; ce qui semble nous prouver que le parti le plus sage est de se tenir dans un juste milieu, en évitant également le moins & le trop.

CHAPITRE XI.

Des Figures allégoriques.

COMME nous avons déjà remarqué en paſſant que le trop grand nombre de figures allégoriques nuit à la force de l'expreſſion & à la clarté du ſujet, nous croyons qu'il n'eſt pas inutile d'en parler plus au long dans un chapitre particulier, à cauſe de l'occaſion fréquente qu'on a d'employer de pareilles figures, ſoit dans un tableau d'hiſtoire ou dans un ſujet de la fable, de même que dans les groupes de ſtatues & dans les bas-reliefs deſtinés à orner les palais des princes.

On ne peut nier que l'Iconologie de Céſar à Ripa ne ſoit un bon ouvrage, & fort utile aux artiſtes *. Mais quoiqu'on trouve dans ce livre tout ce qui a rapport aux paſſions, ainſi qu'aux vertus & aux vices de l'homme, cet écrivain n'indique cependant pas l'emploi qu'on peut en faire, ſelon que le ſujet le demande; car chaque figure ne doit exprimer que la paſſion qu'elle repréſente, en concourant toujours à l'expreſſion générale; & pour cela

* M. Mengs & M. Winckelmann n'étoient point du ſentiment de Laireſſe ſur le livre de Céſar à Ripa. M. Winckelmann a fait en Allemand, un *Traité de l'allégorie à l'uſage des artiſtes* dont nous donnerons une traduction. *Note du Traducteur.*

il faut qu'elle ſoit placée à l'endroit convenable. La victoire, par exemple, doit ſe trouver, dans un combat, du côté des vainqueurs; la renommée ou la gloire accompagnera un grand homme; l'amour ſuivra les amans; la vengeance un jaloux, & ainſi de même des autres paſſions. Remarquez que je ne parle point ici de la colère, de la folie, de la triſteſſe, de la modération, du courage, de la bienfaiſance, de l'envie, de l'artifice, de la cruauté, de la douleur, &c.; car toutes ces affections de l'ame ne peuvent être placées dans un ouvrage, pas même comme acceſſoires; & ne doivent être employées qu'iſolées ou pour former contraſte enſemble, telle qu'une vertu avec un vice. Il eſt donc eſſentiel que l'artiſte examine bien de quelles figures allégoriques il peut ſe ſervir, & de quelle manière il faut qu'il les place.

Je me ſouviens que dans le tems que mon père m'inſtruiſoit encore & que je m'exerçois à la compoſition; je me plaiſois ſur-tout aux figures allégoriques, dont je faiſois des tableaux entiers, qui excitoient l'admiration de tous ceux qui les voyoient. Cependant, mon père qui, ſans doute, me croyoit trop jeune & trop foible, ou qui préféroit peut-être que je m'occupaſſe de l'hiſtoire, m'empêcha, autant qu'il lui fut poſſible, de m'y exercer. Mais lorſque mon frère aîné eut apporté d'Italie l'Iconologie de Céſar à Ripa, que juſqu'alors on n'avoit pas connue en Hollande, ou qu'on y tenoit du moins cachée comme un tréſor; alors, dis-je, mon ardeur pour les compoſitions allégoriques ſe réveilla avec plus de force que jamais, & mon eſprit, guidé par les idées de Céſar à Ripa, produiſit des choſes ſingulières, qu'on

Z ij

méprisa néanmoins, soit par ignorance, ou par jalousie; mais qui me valurent beaucoup d'argent; car les Jésuites seuls me demandoient des allégories pour plus de cent cinquante thèses par an, que j'exécutois en gouache. On peut juger par-là si mes peines se trouvoient perdues; & l'on peut, en même-tems, se faire une idée de l'état où cette science devoit se trouver alors, puisque je fus préféré, pour ce travail, à tous mes contemporains, malgré les fautes que je pouvois commettre à chaque instant.

Mais retournons à notre objet, & tâchons de rendre notre idée plus claire par un exemple, pour lequel nous prendrons la mort de Didon, que nous exposerons de deux manières différentes, savoir, d'abord suivant le récit de l'histoire, & ensuite d'une manière allégorique.

Dans le premier tableau nous représenterons la malheureuse reine de Carthage, qui, livrée à son désespoir, se perce le sein sur le bûcher qui doit la réduire en cendres; tandis qu'Iris coupe le fil fatal de ses jours, & que la sœur de Didon, ainsi que sa suite, s'abandonnent aux plaintes & aux larmes, les uns plus les autres moins. Voilà comment Virgile nous a peint cet événement.

Mais pour traiter ce sujet d'une manière allégorique, nous ferons paroître le désespoir, accompagné de la fureur, qui traîne l'amour au tombeau, avec cette inscription : *La mort de Didon*, ainsi que je l'ai fait pour le titre d'une tragédie hollandoise. On s'appercevra facilement pourquoi je n'ai pas placé la fureur, ni le désespoir, ni l'amour dans le premier tableau; qui est la même

raiſon pour laquelle je n'ai pas introduit Didon, ni aucun perſonnage de ſa ſuite, ni même l'autel ou le bûcher dans le ſecond tableau; car dans le premier on n'a beſoin d'aucun ſecours, puiſque chaque figure y déſigne aſſez par elle-même la paſſion qui l'agite; de ſorte qu'il eſt inutile de vouloir en augmenter l'expreſſion par des figures allégoriques, qui ne feroient qu'embrouiller le ſujet & le rendre moins diſtinct; tandis que dans le ſecond tableau les figures allégoriques ſervent à exprimer les différentes paſſions, ſans indiquer directement tel ou tel perſonnage en particulier.

Tel étoit le tableau que fit Apelle, lorſqu'il fut accuſé par Antiphile. Il y avoit repréſenté l'innocence, traînée devant un juge ignorant par la calomnie, accompagnée de l'envie, de la fraude & de l'artifice. Cela n'offre qu'un ſens général; mais lorſqu'on repréſente de cette manière des perſonnages connus, il en réſulte un ſens particulier, & ces eſpèces d'allégories ſont ce qu'on appelle des ſatyres ou paſquinades.

Il eſt d'ailleurs de toute vérité que l'homme ne peut être animé à la fois que d'une ſeule paſſion dominante, qui détermine & ſon attitude & ſes mouvemens.

Un homme prudent, magnanime & courageux, qui eſt occupé d'une action ſage, peut être accompagné de la généroſité & de la valeur, mais non pas de la prudence, parce que cette qualité l'anime actuellement; de même, ſi dans une circonſtance périlleuſe il ſe comporte avec courage, cela doit ſe remarquer dans ſa perſonne même, & il ne peut alors être accompagné que des figures allégoriques de la prudence & de la magnanimité.

Si, au contraire, il exerce la générosité, en rendant, par exemple, la liberté à des prisonniers sans en exiger de rançon, alors les figures allégoriques de la prudence & de la valeur suffisent pour lui servir de compagnes, sans qu'il soit besoin d'y ajouter celle de la magnanimité. Il en est de même d'un maître célèbre, qui possède plusieurs bonnes qualités, telles qu'esprit, activité, ordre, &c.; on peut les personnifier toutes, excepté l'activité, dans le moment qu'on le représente occupé devant son chevalet, parce qu'alors cette qualité doit se faire reconnoître par son attitude & ses mouvemens. De même quand un philosophe est occupé d'une action insensée, on le fera remarquer dans sa personne même, sans lui donner pour compagne la folie.

Nous croyons que ces réflexions méritent la peine qu'on les examine sérieusement; car il n'est pas possible de produire une bonne allégorie, sans observer les principes que nous venons d'indiquer; aussi n'y a-t-il point de partie de l'art qui soit plus soumise à la censure, & dans laquelle il soit plus difficile de bien réussir: c'est une espèce d'écriture hiéroglyphique que le commun des hommes ne peut comprendre, & qu'il faut du moins chercher à rendre intelligible pour les personnes instruites.

Je me souviens d'avoir vu un tableau de Bacchus & d'Ariane, où j'ai remarqué un défaut de cette espèce, par les figures de la douleur & du désespoir représentées près de cette princesse, qui cherchoit à les éviter par la fuite. Cette dernière idée me parut bonne; mais ma dispute avec le peintre roula sur la figure de la douleur. Cependant il allégua d'assez bonnes raisons, en appa-

rence, pour ſoutenir ſa cauſe; en diſant que quoique la préſence de Bacchus dût diſſiper la douleur d'Ariane, cela n'avoit pu avoir lieu qu'après qu'elle lui eut fait part de ſon chagrin, & qu'elle eut reçu de ce dieu une réponſe favorable qui calmât ſon déſeſpoir. Voilà, dit-il, pourquoi j'ai repréſenté cette princeſſe avec un viſage qui exprime la douleur, & les yeux baignés de larmes, en montrant de loin dans la mer l'infidèle Theſée, qui vient de l'abandonner; tandis que Bacchus ſemble prêter une oreille attentive à ſon diſcours, & que l'Amour lève le manteau du dieu pour donner à comprendre que comme Ariane ignore ſi elle parle à un mortel ou à une divinité, il veut lui faire connoître la nature de ce nouvel amant, & lui prouver, en même-tems, ſa puiſſance.

Ce tableau étoit, ſelon moi, fort bien conçu; mais, je le répète, la figure allégorique de la douleur n'auroit pas dû s'y trouver, parce que, ſuivant mes principes, une paſſion ne doit pas être exprimée ainſi de deux manières différentes dans le même ouvrage; & que la figure d'Ariane ſeule doit ici ſuffire pour faire connoître le ſentiment qui l'anime.

Il faut ſur-tout obſerver avec ſoin dans les figures allégoriques qui ſervent à exprimer les paſſions de l'ame, ſi ces paſſions agiſſent intérieurement ou extérieurement, & quels mouvemens doit faire la figure pour les donner à comprendre; car un homme, d'un caractère bon & tranquille n'a pas beſoin de faire agir ſes membres pour nous en inſtruire; ſa phyſionomie ſeule l'exprime aſſez. Mais l'amour & la douleur, quand il affectent intérieurement l'ame, ne

peuvent être reconnus que par des figures allégoriques; & ce n'eſt que quand ces affections de l'ame ſont fortes & ſe font apperçevoir par les mouvemens des membres, que l'allégorie devient inutile.

Malgré l'importance des obſervations que nous venons de faire, pluſieurs jeunes ſculpteurs, qui ne s'occupent que de quelques figures iſolées & de décoration, s'imaginent qu'elles ſont peu néceſſaires. Mais ils ſont dans l'erreur; car ſi ces artiſtes étoient obligés de faire une ſtatue accompagnée de quelque allégorie, ſoit ſur le piedeſtal ou dans la niche, en bas-relif ou en ronde boſſe, propre à déſigner les qualités ou les attributs de la ſtatue, je penſe qu'ils ſeroient fort embarraſſés; mais ils ſe repoſent ſur le ſecours qu'ils eſpèrent dans ces cas de la part du peintre, pour leur deſſiner l'idée qu'ils doivent exécuter, & qu'ils n'ont pas le talent d'imaginer eux-mêmes.

CHAPITRE XII.

De la convenance des mouvemens qui ſe ſuccèdent dans l'expreſſion d'une paſſion.

APRES avoir diſcuté aſſez amplement, à ce que je penſe, la manière dont chaque figure doit exprimer la paſſion qui l'anime, il eſt néceſſaire de parler des mouvemens convenables qui doivent en réſulter; car quoiqu'il arrive ſouvent que l'un ſoit la ſuite de l'autre, il faut

faut prendre garde néanmoins que ces mouvemens ne ſoient pas ſimultanés, c'eſt-à-dire, qu'ils n'arrivent pas dans un même moment donné. Par exemple, ſi un homme puiſſant ordonne à l'un de ſes eſclaves d'en châtier un autre, il ſeroit ridicule de faire appercevoir ces deux mouvemens à la fois : l'ordre doit être prononcé avant que ſon exécution puiſſe avoir lieu. C'eſt une faute contre la convenance de repréſenter un prince en action de commander, pendant que ſes gens rempliſſent déjà ſes volontés. Ce ne ſeroit pas moins pécher contre la vérité que de faire paroître dans un tableau de la femme adultère, le Chriſt écrivant ſur le ſable, tandis que le peuple honteux & mécontent ſe retire déjà ; & il y auroit une plus grande faute de convenance encore à placer ſur le ſecond plan des figures avec des paniers remplis de pierres, qui attendent quel ſera le ſuccès de l'événement, ou qui déjà ſortent du temple; puiſque le Chriſt n'a pas encore fini d'écrire ſa penſée; ce qui ſeul doit émouvoir le cœur du peuple.

Le célèbre Pouſſin a très-bien compris cela, ainſi qu'on peut le voir par le tableau où il a repréſenté ce ſujet. Il faut remarquer de même que pendant qu'un général eſt occupé à animer ſes troupes au combat, il ne doit y avoir aucun mouvement dans l'armée, mais que tout doit y être dans le plus grand ſilence. Je me rappelle d'avoir peint, dans ma jeuneſſe, un tableau de Progné, lorſque, pour venger ſa ſœur Philomèle, elle préſente à Térée la tête de ſon fils; ſur quoi Térée, livré à la colère, la pourſuit au moment qu'elle eſt changée en oiſeau.

Je repréſentai ces deux ſœurs outragées, qui offrent à Térée la tête de ſon fils. Le roi, en proie à la fureur, ſe lève de ſon ſiége, un glaive nud à la main. La table eſt renverſée, & l'on voit les plats, les vaſes, &c. briſés & diſperſés par terre; le vin coule aux pieds des deux ſœurs qui continuent à tenir la tête de l'enfant.

Faiſons quelques réflexions ſur la manière dont cet événement a pu ſe paſſer. D'abord le tyran eſt aſſis tranquillement à table, ſans avoir le moindre ſoupçon de ce qui ſe trame contre lui. Enſuite les deux ſœurs paroiſſent dans la ſalle, & offrent tout de ſuite au regards de Térée la tête de ſon fils, en lui adreſſant quelques paroles analogues à la ſcène qui ſe paſſe. Térée, qui dans le premier moment a été frappé de terreur, ſe livre enſuite à la vengeance, &, ſe levant avec précipitation, renverſe la table, pour ſe jeter, le glaive à la main, ſur les auteurs de ſon malheur, qui, malgré ſa colère, demeurent dans la même attitude où elles ſe trouvoient en entrant dans la ſalle.

Remarquez maintenant quelle erreur j'ai commiſe, & de quelle manière peu naturelle j'ai repréſenté ce ſujet. Il eſt vrai que les différens mouvemens de ces trois perſonnages ſont très-prompts, & s'exécutent, pour ainſi dire, dans un même moment; mais c'étoit trop attendre pour jeter la tête ſur la table, qui ſe trouve déjà renverſée; & il eſt vraiſemblable que Progné avoit laché la tête avant d'avoir tout-à-fait fini ſon diſcours; & qu'au premier mouvement du tyran, les deux ſœurs ont dû prendre la fuite: car c'eſt après cela que devoit ſuivre le ſecond moment

de l'action, c'eſt-à-dire, la métamorphoſe, & Progné ne touchoit déjà plus alors la terre.

Je crois donc qu'il falloit repréſenter la table encore ſur pied, ou bien les deux ſœurs prenant la fuite après y avoir jeté la tête; & que pour faire connoître que ce ſont elles qui ont tué le fils de Térée, il étoit néceſſaire de leur donner à la main une eſpèce de glaive ou de poignard, en leur faiſant faire un geſte menaçant de l'autre main. En voilà aſſez ſur ce ſujet; tâchons maintenant de mieux développer encore mon idée par un autre exemple, pour lequel je prendrai Apollon vainqueur du ſerpent Python.

Premier Tableau.

Apollon vainqueur du ſerpent Python.

Ce ſujet demande un ſite ſauvage. A la droite, ſur le ſecond plan, on voit le terrible monſtre étendu mort, la moitié du corps dans un marais, & l'autre moitié ſur la terre, percé des flèches que le dieu lui a décochées. Quelques figures, placées ſur une colline voiſine, conſidèrent le ſerpent, en ſe tenant le nez, à cauſe de l'odeur infecte qui en exhale. A la gauche, où le terrein va en montant, il y a un temple de forme circulaire, dans le milieu duquel eſt placé une ſtatue d'Apollon que des hommes de différens états adorent, tandis que d'autres lui font des ſacrifices & danſent autour du temple, en témoignant une grande allégreſſe. Près du marais ſont quelques arbres morts, des ruines & des oſſemens diſperſés ça & là. Derrière la colline on apperçoit, dans le lointain, quelques

cabanes, dont les unes ſont à moitié détruites, tandis que d'autres, plus éloignées du monſtre, ne ſont pas endommagées, ou ne le ſont que très-peu. Sur le devant du tableau eſt Apollon ſe repoſant ſur ſon arc, avec ſon carquois vuide ſur le dos. Il eſt poſé d'une manière ferme & hardie ſur la jambe gauche, & tourne la tête par-deſſus l'épaule droite, vers la lumière; tandis que de la main gauche, qui eſt étendue droit devant lui, il ſemble écarter, avec un geſte de mépris & un ſourire dédaigneux, l'amour qui s'élève près de lui dans l'air; mais l'amour lui jete un regard courroucé, & fait un ſigne de la tête, en lui montrant la pointe de ſes flèches tournées en l'air, comme s'il vouloit dire qu'il en éprouveroit bientôt le pouvoir. Son voile flotte ſur ſon dos. Derrière Apollon eſt un gros palmier, & tout à côté un chêne contre lequel le dieu s'appuie avec le dos; ſa tête eſt couronnée de feuilles de chêne & d'autres arbres. Sur le premier plan je voudrois faire couler un petit ruiſſeau dans l'onde duquel on verroit l'image d'une partie de la figure du dieu, qui a le corps ceint d'une cotte d'armes d'or, avec un manteau de pourpre qui lui pend ſur le dos.

SECOND TABLEAU.

Apollon & Daphné.

A peine Apollon eut-il apperçu Daphné, que ſon cœur s'enflamma d'amour pour cette nymphe, & qu'il la pourſuivit pour lui déclarer ſa paſſion. L'amour ſaiſit cette occaſion & bleſſa Apollon d'une flèche ardente, après

avoir rendu le cœur de Daphné insensible ; ensuite il alla se cacher pour jouir de l'effet de sa ruse.

Pendant ce tems, Daphné, qui ne se doute encore de rien, s'entretient avec quelques nayades couchées avec leurs urnes le long d'un ruisseau argenté. Elle est éclairée par le soleil, & on la voit en face ; son carquois pend sur son dos qui est nud, & elle regarde les nymphes en tournant la tête vers l'épaule gauche. Sa hanche gauche est renflée par l'attitude dans laquelle elle se tient. Elle porte mollement au-dessous de son sein la main gauche tournée la paume en dehors. De la main droite elle tient, un peu au-dessous de la moitié d'en-bas, son arc sur lequel elle s'appuie légèrement, en tournant le coude en dehors, ce qui sert à remplir le creux que forme de ce côté-là son corps. Son vêtement est attaché immédiatement au-dessous de la poitrine, & fixé par un ruban sur l'épaule gauche, & par un nœud au-dessus du genou, où les deux pans, qui sont rassemblés & passés par une courroie au-dessus des hanches, tombent de nouveau en pointe. De sa coëffure nouée sur le sommet de la tête, pendent les boucles légères de sa blonde chevelure, qui flottent avec grace sur ses épaules & sur son dos. Derrière Daphné, du côté du ruisseau, qui, en coulant vers l'horizon, prend un autre cours, il y a une pierre oblonge de trois ou quatre pieds de hauteur, ornée de bas reliefs de marbre blanc, sur laquelle tombe l'ombre portée de Daphné. Sur cette pierre une nymphe est couchée sur le ventre ou sur le côté gauche, en appuyant la partie supérieure du corps sur le coude gauche, la main placée dessous le menton,

& regardant Daphné, dont la partie ſupérieure du corps a pour fond la draperie bleue dont eſt couvert le bas du corps de cette nymphe, ce qui ſert à le faire reſſortir davantage. Daphné eſt couverte d'une draperie couleur de fleur de pommier, un peu moins foncée que le coloris du corps de la nymphe, avec une nuance violette. Le ruiſſeau eſt bordé de ſaules ſous leſquels les nayades ſont couchées & aſſiſes.

De l'autre côté de la rivière, à la gauche, il y a une montagne, avec pluſieurs collines depuis mi-côte juſqu'à la cime, dont l'eau deſcend par caſcades de rochers en rochers.

A la droite, on voit Apollon à l'horizon, où le terrein eſt fort élevé, avec une montée raboteuſe. Il deſcend de côté, livré à la ſurpriſe, tenant de la main gauche une houlette, & penchant le corps en avant. Son pied droit eſt étendu & ſemble à peine toucher la terre du bout des orteils. Sa poitrine va, pour ainſi dire, toucher ſon genou gauche; le coude droit eſt jeté en arrière, & la main de ce même côté eſt toute ouverte, à la hauteur de l'oreille. On voit ſon viſage de profil; ſes yeux ſont fixés ſur Daphné, tandis qu'une flêche ardente lui perce le ſein. Son vêtement, d'une draperie groſſière gris clair, eſt noué par les deux bouts deſſous ſon menton, & les deux autres bouts, qui paſſent par-deſſous ſes bras, ſont fixés dans une courroie, à laquelle pend ſa flûte. Sa tête eſt couverte d'un bonnet Phrygien, recoquillé par la pointe, & dont le bord eſt retrouſſé. Sa poitrine eſt un peu tournée du côté de la lumière, & l'on voit ſa cuiſſe droite. La lu-

mière tombe du côté droit. La colline eſt fort eſcarpée de ce côté-là ; les marches ſont paralèlles ; mais du côté gauche, la colline deſcend en talus, étant couverte d'arbuſtes & d'arbriſſeaux ; tandis que le chemin que ſuit Apollon eſt bordé de toutes ſortes de plantes & d'herbes. Cette colline, qui remplit preſque tout le côté droit du tableau, ſe termine en pointe vers l'horizon, où elle pend par-deſſus un chemin fort creux, ce qui y occaſionne une ombre portée qui s'étend juſqu'à la moitié de la pierre qui eſt derrière Daphné ; & au-delà de cette pierre il y a une autre ombre, qui paſſe entre quelques arbres fort hauts, juſque derrière la colline.

Dans le lointain, à la gauche, on voit un bel édifice, qui eſt le palais du roi Admette, près duquel paiſſent, dans une plaine, quelques beſtiaux. L'amour s'envole vers la montagne, en tournant la tête vers Apollon.

On me demandera, peut-être, à quoi l'on reconnoîtra Apollon ? Je répondrai que ce ſera par la beauté qui brille ſur ſon viſage & par ſes cheveux couleur d'or ; ainſi que par le regard enflammé & agréable qu'il fixe ſur la nymphe, & par la flèche que l'amour lui a décochée ; quoique d'ailleurs je n'ignore pas qu'on trouve dans les métamorphoſes d'Ovide un ſujet ſemblable d'un berger amoureux d'une nymphe de Diane. Car il ne faut pas perdre de vue que lorſqu'Apollon aima Daphné il étoit banni du ciel, & qu'il ſe trouva par conſéquent dépourvu de tous ſes attributs divins, tels que ſon manteau de pourpre, ſa lyre, ſa gloire de rayons ſolaires, &c. pendant tout le tems qu'il garda les troupeaux du roi Admette.

Je penſe qu'il n'y a point de contre-ſens à faire entretenir Daphné par les nayades, puiſque ſon père Pénée étoit le dieu du fleuve. Je ne fais pas paroître Pénée ici, à cauſe que ſa préſence n'auroit pas permis à Daphné d'avoir un viſage agréable & riant, puiſque cette nymphe s'étoit attirée ſes reproches paternels par le refus qu'elle faiſoit de ſe ſoumettre aux loix de l'hymen. Il m'a paru qu'il ne falloit pas donner la couronne de feuilles de chêne à Apollon, parce qu'elle n'appartient pas à un berger; j'ai donc couvert ſa tête d'un bonnet Phrygien, qui convient mieux à cet état, vu qu'il n'eſt point ici Phébus, mais ſeulement Apollon berger. Ce ſujet n'a encore été traité par aucun peintre, que je ſache.

TROISIEME TABLEAU.

Apollon & Daphné.

Ici Apollon pourſuit, en courant, l'objet de ſon amour, dont il implore, en même-tems, la pitié. Obſervez la crainte qui ſe fait remarquer dans tous ſes traits, & comment, en le voyant ſi proche d'elle, la nymphe évite ſa main, en faiſant un mouvement du corps & en prenant une autre route. Rien n'arrête ſa courſe, ni les buiſſons de ronces, ni le chemin raboteux qu'elle parcourt avec velocité; tandis qu'il la ſuit de près, non pour ſe ſaiſir d'elle, car il tient une main ſur ſa poitrine & de l'autre il jete ſa houlette, qui n'eſt pas encore tombée à terre derrière lui; ſon bonnet Phrygien eſt emporté par le vent du côté dont il vient,

ſa tête étant un peu jetée en arrière, penche d'un côté; ce qui fait aſſez comprendre qu'il implore la nymphe, qui regarde derrière elle. Son teint eſt animé, ſes yeux brillent dans ſa tête; tandis que Daphné, fatiguée de ſa courſe, eſt pâle & défaite. Ses traits ſont tirés, ſes ſourcils rabattus, ſa bouche eſt élevée vers le milieu, & baiſſée dans les coins, de ſorte qu'elle a la forme d'un croiſſant renverſé. Elle tend les deux mains vers le ciel, en jetant ſon corps fort en avant, & même hors de ſon à plomb. Son carquois voltige ſur ſes épaules, & les flèches en tombent le long du chemin qu'elle parcourt, tandis que de ſa main gauche elle tient ſon arc débandé.

Apollon, en la pourſuivant, vient de ſe ſaiſir d'un pan de ſon vêtement; mais les pieds de la nymphe ſont déjà fixés à la terre par des racines Elle eſt tournée de ſon côté, avec les yeux fixés vers le ciel, combattant avec la mort qui l'approche; tandis que ſon amant paſſionné qui ne s'en apperçoit pas encore, ſe livre à l'eſpoir de triompher de ſon indifférence & de ceuillir le laurier. Mais mon intention n'eſt pas de la repréſenter ainſi immobile; tout au contraire, elle continue ſa courſe, en avançant ſes pieds embarraſſés dans les racines, & s'imaginant que l'obſtacle qu'elle éprouve, ne vient que de ce qu'Apollon la retient; ce qui fait qu'elle jete la tête en arrière en pouſſant de grands cris pour faire connoître ſa frayeur. C'eſt dans ce moment que commence la métamorphoſe.

Il ne ſera pas mal-à-propos de faire appercevoir un long chemin tortueux par lequel Apollon & Daphné ſont venus, & de placer, dans le lointain, près d'un mo-

nument de marbre, des nymphes, dont quelques unes la ſuivent, avec étonnement, des yeux qu'elles garantiſſent du ſoleil avec la main; tandis que quelques autres ſe tiennent embraſſées. Derrière ces groupes de nymphes on apperçoit le mont Cytheron & l'Hélicon, dont les cimes vont ſe perdre dans les nues; & derrière Daphné, on découvre, entre quelques arbres, un terme de Mercure, ou bien de Diane. Les vêtemens ſont les mêmes que dans le précédent tableau. Apollon & Daphné courent du côté du ſoleil, & l'on voit la nymphe par le dos, la jambe droite en avant, & la jambe gauche fort élevée de terre, en paroiſſant vouloir prendre le chemin qui eſt à la droite. Apollon court, au contraire, en penchant un peu le corps, la jambe gauche avancée & la droite levée de terre; il tourne à gauche, route qu'il croit que Daphné alloit ſuivre.

Quatrieme Tableau.

Suite de l'hiſtoire d'Apollon & Daphné.

Daphné, fatiguée enfin de ſa courſe, reſte fixée à la terre, après avoir cherché pluſieurs fois à débarraſſer ſes pieds, mais en vain. Une écorce raboteuſe a déjà couvert ſes jambes juſqu'à la moitié des cuiſſes., & le froid de la mort a figé ſon ſang dans ſes veines. Son ame craintive paroît l'abandonner avec le dernier ſoupir qui échappe de ſa bouche.

Elle eſt placée à la gauche de l'horizon, ſur le premier plan du tableau. La partie ſupérieure de ſon corps,

ainſi que ſes bras & ſa tête, ſont encore dans leur état naturel. Son carquois pend renverſé ſur ſon dos, penché un peu vers le côté gauche du tableau, en s'écartant de l'horizon. Le bas de ſon corps eſt tourné exactement vers la lumière ; ſa hanche gauche eſt renflée ; ſa jambe du même côté eſt paſſée devant la droite, & ne forme avec elle qu'une ſeule tige, à commencer au-deſſous du genou. Son ſein qui ſaillit en avant, ſe voit en plein, & ſa tête eſt tout-à-fait tournée vers l'épaule gauche. Ses yeux ſont à moitié fermés, ſa bouche eſt entr'ouverte, & laiſſe encore appercevoir quelques ſignes de douleur. Ses joues ſont pâles, mais ſes lèvres ont une couleur pourprée. Sa tête eſt chargée de branches, dont le feuillage eſt ſi touffu que ſon viſage & ſa moitié de la poitrine en ſont couverts d'ombre. Devant elle, un peu à la gauche, eſt un gros chêne qu'elle embraſſe du bras gauche, contre lequel repoſe ſa tête. Les vêtemens ſont les mêmes que ceux que nous avons indiqués plus haut.

Apollon, voyant évanouir ſes eſpérances, ſe livre à la douleur & aux regrets, en ſe plaignant du ſort cruel, mais ſur-tout en ſe reprochant à lui-même ſon fol amour, qui eſt cauſe de la perte de Daphné.

Il eſt à la droite de cette nymphe, avec ſa jambe droite ſur le ſecond plan, & ſon pied caché dans le creux du chemin. Son pied gauche eſt poſé ſur le premier plan, près de Dapné ; ſa tête eſt penchée vers ſon épaule droite, en tombant un peu en arrière, & ſon viſage tourné vers le ciel. Son bras droit eſt étendu à-peu-près autant qu'il peut l'être, la main tournée la paume en-dehors, au-deſſous du ſein gauche de la nymphe, pour ſentir ſi

ſon cœur bat encore. Sa main gauche, toute ouverte, eſt écartée de ſon corps.

Le pan de ſon vêtement, qui eſt détaché du côté gauche, pend ſur ſon dos & traîne à terre.

A la droite vient par derrière un dieu du fleuve qui montre ſa ſurpriſe. Au-deſſus de ce dieu on apperçoit Atropos, tenant ſa quenouille & les fatals ciſeaux. On la voit en raccourci par le dos, volant à une grande hauteur vers le côté droit.

L'air eſt rempli de nuages chaſſés par le vent. Le mont Parnaſſe eſt tout-à-fait à la droite, de même que le fleuve qui coule autour de cette montagne vers l'horizon, & ſur ſa rive ſont des beſtiaux qui s'y abreuvent.

A mi-côte de la montagne, vers l'horizon, il y a un petit temple de Thémis, devant le frontiſpice duquel ſont plantés deux arbres : un chêne & un tilleuil ; & dans le lointain, vers l'horizon, on apperçoit la ville & le palais d'Admette. Le reſte du ſite offre une plaine unie, au milieu de laquelle eſt aſſis ſur l'herbe un berger ; tandis qu'un autre, qui ſe tient debout à ſes côtés, lui montre le lieu de la ſcène, qu'il ſemble regarder avec étonnement.

L'Amour s'envole ainſi qu'Atropos, avec qui il ſemble s'entretenir.

On pourroit placer derrière le chêne le fragment d'un terme de Merçure ou de Diane.

CINQUIEME TABLEAU.

Fin de l'hiſtoire d'Apollon & de Daphné.

Après qu'Apollon eut ceſſé de parler, le laurier parut baiſſer la tête, comme pour marquer qu'il acceptoit l'offre que le dieu venoit de lui faire. L'arbre, auquel le carquois eſt reſté ſuſpendu, demeure ſeul pour conſoler le dieu, qui s'abandonne aux plaintes & aux ſoupirs, & va s'appuyer contre un chêne, à moitié mort de vieilleſſe & profondément fendu. D'une main il ſoutient le coude de l'autre bras; & laiſſant tomber ſa tête ſur ſa main, il demeure ainſi quelque tems ſans parler, une jambe croiſée devant l'autre. Les nayades ſont aſſiſes tout autour, l'une appuyée ſur ſon urne renverſée, l'autre couchée par terre, à côté de l'urne, tandis qu'une troiſième embraſſe la tige du laurier, & en conſidérant les branches qui la couronnent, ſemble plaindre le ſort de la malheureuſe Daphné. Une quatrième enfin, qui ſe tient debout près de l'arbre, leve les épaules, jete la tête un peu en arrière, & laiſſe mollement tomber les bras avec les mains enlacées l'une dans l'autre. Un vieux pâtre tire doucement Apollon par un pan de ſon vêtement, ſans que celui-ci s'en apperçoive. Enfin, tout exprime une conſternation & une ſurpriſe générales. Les dieux & les hommes, c'eſt-à-dire, les dryades, les ſatyres & les nymphes, ſe raſſemblent de toutes parts, pour admirer cette merveille. Les uns regardent Daphné, métamorphoſée en laurier, avec reſpect, les autres avec effroi,

& quelques-uns avec ſatisfaction. La nature même ſemble frappée d'étonnement & reſter dans un ſilence général.

J'ajouterai ici que pour augmenter l'ornement de ce tableau, on peut ſe rappeller qu'Apollon a prononcé un oracle, lors de la métamorphoſe de Daphné, ſuivant lequel le laurier doit être, dans la ſuite, un ſigne de victoire & ſervir de récompenſe aux vainqueurs, au lieu du chêne, qui juſqu'alors avoit ſervi à cet uſage.

Ici ſe préſente la valeur, ou Hercule avec ſa peau de lion & ſa maſſue, à qui la victoire, placée près du laurier, préſente une couronne, tandis qu'elle cueille un ſecond rameau. On voit ſes trophées à ſes pieds.

Mnemoſyne, ou la mémoire, eſt aſſiſe proche de l'arbre, ſur une petite éminence, occupée à écrire dans un livre les actions mémorables du héros, que Saturne, ou le temps, lui montre du doigt.

Sur le ſecond plan eſt étendue par terre, près d'un marais, l'hydre, dont quelques têtes ſont abattues, & dont les autres paroiſſent brûlées & torréfiées par le feu.



CHAPITRE XIII.

Du bon uſage de la peinture, & de l'abus qu'on peut en faire.

PERSONNE n'ignore en quelle eſtime la peinture a été, de tous les tems, chez les peuples policés, & quelles en ſont les raiſons; nous ne les rappellerons donc pas ici, en renvoyant le Lecteur au témoignage des écrivains qui en ont parlé.

Il eſt certain qu'il n'y a point d'art qui charme davantage la vue, ni qui faſſe une plus profonde impreſſion ſur l'eſprit que la peinture, quand elle eſt portée à un certain degré de perfection.

Mais comme il y a rien au monde dont on ne puiſſe faire un bon & un mauvais uſage, & qu'il n'y a point de choſe, quelque admirable qu'elle ſoit, qui ne puiſſe devenir nuiſible; il en eſt de même de l'art de peindre.

Le bon uſage de la peinture conſiſte dans la repréſentation de ſujets d'hiſtoire, de la fable, ou purement allégoriques, par leſquels ont peut former l'eſprit, émouvoir le cœur, & élever l'ame aux actions grandes & vertueuſes; & c'eſt alors que la peinture remplit ſon véritable but, & atteint à ſa plus grande perfection.

L'abus de la peinture conſiſte à produire des ſujets ſatyriques & obſcènes, qui bleſſent la vue des perſonnes

honnêtes. Les artiſtes qui ſuivent cette route ne peuvent donc pas prétendre à la récompenſe de la vertu, qui eſt un nom immortel, comme le dit fort bien Horace; mais une réprobation éternelle ſera le prix de leur travail. Examinons en paſſant cette matière.

Les hiſtoriens, tant anciens que modernes, ne traitent, en général, aucun ſujet, ſans en rapporter toutes les circonſtances, quelque contraires qu'elles puiſſent être aux mœurs. Il en eſt de même des poëtes dans leurs inventions; ce qui les rend encore plus coupables, à cauſe de l'agrément & la beauté de leur ſtyle, qui fait une plus vive impreſſion ſur l'eſprit des lecteurs. Mais ſi la lecture de ces ouvrages eſt dangereuſe, la vue des tableaux obſcènes l'eſt bien davantage, à cauſe que les yeux portent des ſenſations bien plus fortes au cœur que les oreilles, ſur-tout quand il s'agit d'idées érotiques. Quelle gloire peut-il réſulter pour un grand peintre de ce qu'il aura repréſenté Noé pris de vin & couché par terre avec les parties ſexuelles à découvert. Il n'eſt pas moins indécent de faire voir la femme de Putiphar couchée toute nue ſur ſon lit, dans une attitude laſcive, & cherchant à ſéduire le chaſte Joſeph. On ne peut pas dire non plus que Michel-Ange, quelque grand maître qu'il ait été, a mérité beaucoup d'éloges, en repréſentant Léda toute nue avec le Cigne ſur elle *. C'eſt une circonſtance de la fable qu'il auroit bien pu ſe

* C'eſt ſans doute le Titien ou le Corrége dont il eſt queſtion ici?

paſſer

paſſer de peindre; & n'eſt-ce pas, en effet, une choſe déplorable que, tandis que l'hiſtoire nous fournit tant de beaux ſujets à mettre ſur la toile, propres à nous exciter à la vertu & aux grandes actions, on ſe laiſſe aller à ce goût dépravé, qui ne conduit qu'à la honte & au mépris, ainſi qu'Horace l'a dit :

Nam fruſtrà vitium vitaveris illud,
Si te aliò pravum detorſeris.

Mais quittons cette matière qu'un brave & honnête artiſte ne doit même pas connoître, pour faire remarquer ce qui eſt néceſſaire pour conſtituer un vrai peintre.

On ſait qu'un livre bien imprimé fait plus de plaiſir à lire, & ſemble rendre plus intelligible le ſujet qui y eſt traité, qu'un manuſcrit mal peint. Il en eſt de même d'un tableau où tout eſt repréſenté ſelon la convenance de chaque choſe, qu'on peut regarder comme une poéſie muette; tandis que ceux où le peintre n'a fait, pour ainſi dire, que ſuivre ſon caprice, en s'écartant de la nature & de la vérité, ne ſont aucun effet. Le premier ſe fait comprendre de lui-même; mais le ſecond eſt une eſpèce d'énigme qui a beſoin d'être expliquée. Pluſieurs artiſtes commettent une grande faute en repréſentant toutes leurs figures nues, ſans faire aucune diſtinction entre une matrone vertueuſe & une jeune fille livrée au plaiſir, ni entre une reine & une nymphe. Vénus & Diane, Lucrèce & Flore ſont chez eux coſtumées de la même manière; de ſorte que ces artiſtes ne ſont pas moins dans l'erreur que ceux qui prennent une route contraire.

Nous avons déjà remarqué de quelle manière indécente Michel-Ange a représenté sa Léda. Qu'on pense à l'effet que doit faire cette figure couchée toute nue sur une draperie, la tête ceinte d'un diadême & frisée avec de grosses boucles. Pourquoi du moins ne l'a-t-il pas placée sur un lit de repos, comme il convient à une princesse, & sur-tout sans la coëffure qu'il lui a donnée.

Il ne suffit pas de représenter Diane avec un croissant, Vénus avec une étoile, & Flore avec une couronne de fleurs, pour les faire reconnoître ; mais il faut encore leur donner tous les autres attributs qui conviennent à ces déesses. Nous remarquerons ici qu'il est nécessaire, non-seulement de bien observer quelle espèce d'ornement sied le mieux à chaque personnage ; mais encore dans quelles circonstances il est convenable de leur donner ces attributs, & dans quelles autres il vaut mieux les omettre. Personne n'ignore que les loix conservatrices & les bonnes mœurs sont reçues chez tous les peuples policés; l'on sait aussi qu'il y a trois différentes périodes du jour, suivant lesquelles on s'habille & se coëffe, particulièrement les femmes ; savoir, le matin & le soir d'une manière simple & aisée, & magnifiquement le reste du jour.

Il ne faut pas être étonné de ce qu'entre un si grand nombre de bons maîtres il y en ait si peu qui connoissent bien l'entente de la composition, vu la diversité d'opinions qui regnent parmi eux sur cet objet : les uns pensent qu'il faut la chercher dans la perspective aérienne, ou la distribution des jours & des ombres ; les autres la mettent dans le choix des couleurs locales, qu'ils font

toutes rompues, tandis que d'autres veulent pour cela des couleurs pures & brillantes; il y en a enfin qui préfèrent les reflets vigoureux. Mais, malgré tout ce qu'on peut dire à ce fujet, je foutiens qu'aucune de ces parties ne peut feule rendre un ouvrage tranquille & d'un bon effet, quelque peu compliquée que puiffe d'ailleurs en être la compofition, & bien moins encore les grands fujets tant de figures que d'animaux, de payfage, d'architecture, ou même de nature morte.

Quel effet produiroit, par exemple, une compofition dont toutes les figures auroient les mêmes formes & fe trouveroient dans la même attitude? Et que diroit-on d'un payfage dont tous les arbres fe reffembleroient parfaitement, ainfi que d'un tableau d'architecture dont toutes les fabriques auroient le même caractère?

Mais quelle beauté n'y a-t-il pas auffi dans un tableau d'animaux qui font tous rendus avec leurs qualités individuelles; de forte qu'on peut diftinguer ceux qui portent de la laine de ceux qui font couverts de poil, &c.?

Si l'on confidére bien la chofe, on verra qu'il ne tient, pour ainfi dire, qu'à nous de parvenir à la perfection, fi nous étions feulement excités par une véritable émulation, & fi nous n'entreprenions rien au-deffus de nos forces. *Ultrà vires nihil aggrediendum.*

Je dis donc qu'aucune de ces parties ne peut feule produire un bon effet, qui n'eft que le réfultat de leur réunion, fuivant les règles de l'art & la vérité de la nature. Cependant qu'allègue-t-on pour s'excufer de ces défauts? » Que l'art eft difficile, & que la vie eft

» courte ». Mais c'eſt là une bien mauvaiſe excuſe pour de vrais artiſtes.

CHAPITRE XIV.

Du goût naturel & particulier des artiſtes qui les détermine à choiſir un certain genre de peinture, tel que celui de l'hiſtoire, du payſage, de l'architecture, de la nature morte, &c.

ON ſait qu'en employant de l'activité & de la prudence, on peut parvenir à raſſembler des richeſſes; mais l'expérience nous apprend auſſi que ce ne ſont point les fortunes les plus rapides qui ſont les plus ſtables; tandis que celles qui ne s'acquièrent que lentement ſont, en général, ſolides; car les premières ne ſont dues qu'à une aveugle ardeur & au haſard; tandis que les ſecondes ſont le fruit de l'induſtrie, de la ſageſſe & du travail.

Je regarde comme un homme d'eſprit celui qui examine bien ſi ſon bonheur dépend d'un ſeul individu ou de la ſociété en général; & s'il ne convient pas mieux de ſe conformer au goût & à la volonté de ceux dont il dépend, ou avec qui il eſt obligé de vivre, que de ſuivre ſon propre caprice; enfin, quels moyens il doit employer pour fixer, par ſes productions, l'attention des gens de goût, & pour mériter leurs éloges.

C'eſt, dis-je, un artiſte prudent quand il réfléchit mu-

rement ſur ce que je viens de dire, & s'il cherche enſuite à le mettre en exécution; car on ſait que ce ſont, en général, les nouvelles productions, & les choſes préſentées ſous une face nouvelle qui excitent la curioſité. Cependant quels exemples multipliés ne trouve-t-on pas, tant parmi les anciens que parmi les modernes, d'artiſtes qui ont paſſé vainement toute leur vie à travailler; & cela par un ſtupide entêtement, & faute d'avoir voulu s'écarter de leurs idées? Il y a eu, par exemple, des peintres de figures qui n'ont jamais voulu faire autre choſe que des ſaints; des payſagiſtes pour qui des déſerts & des ſites ſauvages ont été les ſeuls objets de prédilection, & ainſi de même dans tous les autres genres.

Il eſt vrai cependant qu'il eſt plus louable d'être habile dans une petite partie, que de n'avoir qu'un talent médiocre en voulant trop embraſſer; mais d'un autre côté il faut convenir que le changement réveille le goût; quelquefois même la néceſſité nous oblige à abandonner nos idées & à nous conformer aux circonſtances.

Nous allons maintenant examiner plus attentivement cette matière, & obſerver ce que le peintre dans chaque genre a beſoin de ſavoir, pour ne ſe trouver jamais embarraſſé; nous verrons enſuite s'il y a, en effet, aſſez de moyens pour exécuter ces idées; & ce qui eſt propre à chaque genre de peinture.

Le premier moyen conſiſte dans la variété des paſſions & des idées; le ſecond dans la production de choſes nouvelles qui peuvent plaire & fixer l'attention, car, comme dit le proverbe, *non ſufficit unus;* ce qui rend la diverſité d'idées abſolument néceſſaire. Ce n'eſt pas

que nous prétendions qu'il faille prodiguer toutes les conceptions nouvelles dans un ſeul ouvrage, ou ſucceſſivement dans pluſieurs ; non, on les produira, au contraire, de loin à loin, afin de piquer & d'entretenir la curioſité. On objectera peut-être qu'il n'y a point aſſez de reſſources pour varier conſtamment les idées ; mais je répondrai qu'on ſe trompe, & je vais indiquer les ſources qui peuvent en fournir en abondance.

Il y a d'abord pour les peintres de figures, non-ſeulement les ſaints perſonnages, dont ils ſemblent s'occuper de préférence, mais encore les prophêtes, les ſybilles, les hommes & les femmes illuſtres, les grands princes, les légiſlateurs ſacrés & profanes, les quatre parties du monde, les cinq ſens, & pluſieurs autres figures de l'hiſtoire, de la fable, & de l'allégorie. Qu'on juge après cela ſi la matière peut manquer à ceux qui ne veulent pas quitter ce genre, en travaillant même avec ardeur pendant toute leur vie.

Pour ce qui eſt des payſagiſtes, que de ſites différens outre ceux des lieux agreſtes & déſerts ? Nous pouvons leur nommer les campagnes agréables, les vallées délicieuſes, les échappées de vue, les rivières, les caſcades d'eau, les rochers, les pyramides, les tombeaux, les obéliſques, les lices, les parcs, les vergers, les jardins, les maiſons de plaiſance, les pacages de toutes les eſpèces de bétail, les jeux champêtres, les offrandes, les bacchanales, &c. Je ne parle point des différentes manières dont toutes ces choſes peuvent être rendues, ni des horizons & des points de vue diverſifiés qu'on peut employer, ni des différens momens du jour, ni de la lumière vacillante de la lune.

A quoi l'on peut ajouter encore les quadrupèdes & les oiſeaux de toute eſpèce.

Les peintres de marines n'ont pas moins de ſujets à traiter, tant de l'Ecriture ſainte que de l'hiſtoire & de la fable, dont j'en citerai quelques-uns ici, tel, par exemple, que le Chriſt marchant ſur les eaux d'une mer tranquille, & appellant à lui S. Pierre occupé de la pêche. A un autre je donnerai une mer agitée, lorſque le Chriſt, qui dort pendant la tempête, eſt éveillé par les ſiens; une rade avec des vaiſſeaux de guerre & des navires marchands; un combat naval entre des vaiſſeaux marchands & des pyrates Turcs ou Barbareſques; des ports de mer avec des marchands de toutes les nations; des rédemptions d'eſclaves, &c. des triomphes ſur mer; les épouſailles de la mer par le doge de Veniſe ſur le Bucentaure; une côte maritime où Pâris enlève Hélène; Neptune qui pourſuit Coronis ſur le bord de la mer; Polypheme & Galathée; le roi Ceyx & Alcione; Ulyſſe qui ſe fait attacher au mât de ſon vaiſſeau pour ſe garantir contre le chant des ſyrènes; Enée qui s'enfuit avec ſon père Anchiſe; des pyrates qui font des enlèvemens, & des débarquemens; des ſoleils levant & couchant; des clairs de lune; des tempêtes & des calmes, &c.

Quant à l'architecture, il n'y a point de genre qui fourniſſe plus de matière pour varier les ſujets, tant par les ruines que par l'intérieur & l'extérieur des édifices. Les parties dont on peut les orner vont à l'infini. Que d'eſpèces de temples, de palais, de périſtiles, de frontiſpices, de portiques, d'arcs triomphals, de colonnades, de maiſons de plaiſance n'y a-t-il pas dans les cinq ordres d'architecture? Que de

termes, de niches avec figures, de baluſtrades garnies de figures de lion, de ſphinx, &c. de bronze & de toutes les eſpèces de pierre & de marbre ? Que de variétés à mettre dans les ornemens d'or, d'argent, de bronze & de marbre ainſi que dans les bas-reliefs, dans les tableaux, &c. En un mot, on ne peut rien imaginer que ces artiſtes ne puiſſent employer. Si maintenant nous jetons les yeux ſur les ſujets de l'hiſtoire & de la fable, dont ils peuvent faire choix, nous trouverons entr'autres, Salomon qui prie le ciel de lui donner la ſageſſe ; la reine Séba qui ſe rend chez Salomon ; les épouſailles de la Vierge avec S. Joſeph ; Jéſus-Chriſt au milieu des Phariſiens ; Marc-Antoine & Cléopâtre ; la mort de Jule Céſar ; Solon chez Créſus ; la déeſſe Veſta qui, devant le périſtile du Panthéon, ſe préſente au peuple qui veut la violer ; Herzé qui, accompagnée d'une troupe de jeunes vierges, ſe rend au temple de Flore, tandis que Mercure, enflammé d'amour pour elle, la ſuit en planant dans les airs ; Mercure dans l'appartement d'Herzé, &c. Il y a, je le répète, un fonds inépuiſable de ſujets que le peintre d'architecture peut mettre en uſage pour orner non-ſeulement l'intérieur des édifices, mais encore l'extérieur, tels que ſacrifices dans les temples & autres cérémonies religieuſes, aſſemblées du peuple, conſeils de la nation, lits de juſtice, ſacres de rois, réceptions d'ambaſſadeurs, repas ſolemnels, tournois, ſpectacles, enchantemens, &c.

Si nous tournons les yeux ſur la peinture des fleurs, nous verrons qu'il n'y a rien de plus agréable que cette belle production de la nature, que l'œil ne ſe laſſe jamais d'admirer, même en peinture, ſous tous les aſpects poſſibles

poſſibles, comme feſtons, guirlandes, couronnes, bouquets; ou jetées ſimplement dans une corbeille, en y mêlant quelquefois de beaux fruits, tels que pêches, abricots, groſeilles ou raiſins, ſuivant que la ſaiſon permet d'unir les uns avec les autres, ce qu'on peut indiquer par un buſte ou terme de marbre ou de bronze, ou par quelque bas-relief, en y ajoutant même un des cinq ſens. Pour varier davantage encore, on peut y joindre un rameau ou des feuilles de quelque bel arbuſte ou de quelque belle plante; & parmi les fruits il faudra mêler d'autres productions de la terre. Quant aux figures allégoriques dont on pourra ſe ſervir pour ces tableaux, je vais en indiquer quelques-unes: Vénus & Adonis qui ſe careſſent, avec des amours qui jouent avec des fleurs, eſt un ſujet convenable pour le printems; pour l'été on peut prendre Flore & Pomone entourées de fruits & de fleurs; & pour l'automne on choiſira Vertumne & Pomone aſſis deſſous un berceau. Il eſt inutile, ſans doute, de nous étendre davantage ſur ce ſujet, puiſqu'il n'y a point de conception qui ne puiſſe être enrichie par des acceſſoires.

« Mais, dira peut-être un peintre de payſage, je ne » poſsède uniquement que la partie que j'ai choiſie; com- » ment donc pourrai-je faire uſage des autres dans » mes ouvrages, puiſque je ne ſuis pas en état de peindre » les animaux, pas même un oiſeau?» Le peintre de fleurs alléguera à ſon tour, « que le payſage, les figures » & les animaux ne ſont pas de ſon genre, & qu'il n'en » a jamais peint ». Mais quel danger? tout mal a ſon remède; & dans ce cas on peut avoir recours à de beaux tableaux, à de bonnes eſtampes & à de bons

deſſins qu'on trouve par-tout. On peut même, ſans bleſſer ſa réputation, avoir recours au pinceau de quelqu'ami, qui poſsède la partie dont on a beſoin, & qui en connoiſſe bien l'entente avec le tableau dans lequel on veut l'employer.

Il eſt digne d'être remarqué que les ouvrages exécutés par deux pinceaux différens, ne rempliſſent, en général, pas bien le but de leurs auteurs, qu'ils manquent toujours de vigueur, & péchent par le coloris, ou par l'exécution qui n'a pas un certain fini; ce qu'il faut attribuer au peu d'accord qui règne entre les deux maîtres, dont chacun veut briller dans ſa partie, préférablement à l'autre.

Nous obſerverons donc que les qualités que doit poſſéder un peintre qui veut bien prêter ſon ſecours à un autre, ſont une grande connoiſſance de la perſpective & du coloris; outre qu'il faut qu'il ſoit habile dans l'exécution ou le maniement du pinceau.

Par la perſpective, nous entendons ici l'art de mettre plus ou moins de force dans l'exécution, ſuivant la manière de celui qui a compoſé le tableau; par coloris, nous voulons dire la beauté des couleurs locales, ſoit pures & franches, ou rompues; & par le maniement du pinceau, il faut comprendre un accord dans le faire des deux coopérateurs. Si, par exemple, le tableau eſt d'une exécution finie & moëlleuſe, les ornemens ou les acceſſoires doivent l'être de même; eſt-il exécuté d'une manière facile ou heurtée, que le reſte ſuive ce même faire, afin que tout ſoit d'accord & dans une parfaite harmonie. Ainſi, quand même un coopérateur auroit plus de talent que celui qui demande ſon ſecours, il eſt eſſentiel qu'il ſe

foumette à la manière de ce dernier, fans quoi il portera également préjudice à tous deux, ainfi que je pourrois en citer plufieurs exemples, fi cela étoit néceffaire.

CHAPITRE XV.

De la fignification qu'on attache au mot tableau, & combien de différentes efpèces on peut en compter.

J'AI long-tems balancé fi je devois mettre au jour mes réflexions fur ce fujet, qui, à la vérité, peuvent être de la plus grande utilité, mais qui demandent une plume fort habile, guidée par un peintre qui connoiffe parfaitement fon art. Je me fuis enfin déterminé à les publier, dans l'efpérance que le defir d'être utile pourra fervir d'excufe à mon défaut de talent. Je foumets d'ailleurs mes idées au jugement des perfonnes en état de décider fur cette matière; fatisfait de les engager à l'examiner avec plus de foin.

On fait qu'un tableau eft la defcription ou la repréfentation d'un évènement qui a eu lieu, ou d'un objet qui exifte, ou qui du moins peut exifter. Il faut que le récit d'une action en expofe les principaux faits d'une manière claire, diftincte & concife, & en faffe connoître, en même tems, la véritable caufe.

Un peintre d'hiftoire, pour parvenir à la perfection, doit d'abord avoir une connoiffance bien approfondie des meilleurs hiftoriens & poëtes, ainfi que de l'anti-

quité. Il faut de plus qu'il ſoit doué d'un eſprit poëtique, & d'un jugement fin & réfléchi, afin de ſaiſir les paſſions de l'homme, & de pouvoir les rendre de la manière la plus convenable. L'antiquité lui ſervira pour les acceſſoires & les ornemens, par leſquels il indiquera dans un ſtyle riche & agréable, le lieu & le tems de la ſcène.

L'eſprit poétique eſt néceſſaire pour mettre de l'harmonie dans le coloris du tableau. Cependant ces qualités ne ſuffiſent pas pour produire un bon ouvrage, ſi l'invention & la compoſition ne concourent pas à en former un bon enſemble, quand même l'exécution en ſeroit de la plus grande vérité. La parfaite imitation de la nature demande, ſans contredit, un grand talent; mais elle ne peut pas être comparée à une belle & ſage compoſition, exécutée par un habile maître.

Il ne ſera pas inutile de parler ici un peu plus au long de l'expreſſion & de la convenance néceſſaires aux tableaux d'hiſtoire & à ceux de payſage. Nous remarquerons donc d'abord combien d'eſpèces il y en a; ſecondement, quels noms on leur donne; & en troiſième lieu, quels ſont ceux qu'on doit regarder comme d'un ſeul genre, & quels autres ſont d'un genre mixte.

Je dis donc qu'il y a quatre eſpèces de tableaux; ſavoir, les tableaux d'hiſtoire, les tableaux poétiques, dont les ſujets ſont tirés de la fable, les tableaux de morale ou de genre familier, & les tableaux allégoriques ou hiéroglyphiques.

Les premiers ne ſont qu'une ſimple repréſentation d'un évènement véritable.

Les ſeconds ſont une eſpèce de double impoſture,

puiſqu'ils ne repréſentent que des fictions, ou un mélange d'évènemens ſurnaturels, par le commerce des dieux avec les hommes.

Ceux de la troiſième eſpèce contiennent une triple morale, c'eſt-à-dire, qu'ils nous apprennent ce que nous devons à Dieu, aux hommes, & à nous-mêmes.

Ceux de la quatrième eſpèce, enfin, peuvent être regardés comme ayant un quadruple ſens, puiſqu'ils renferment, ſous une même idée voilée, les ſujets des trois premiers genres.

Dans les ſujets d'hiſtoire, le peintre doit ſe borner abſolument à la vérité, ſans y rien ajouter ou ſans en rien omettre qui puiſſe les rendre invraiſemblables; comme de repréſenter, par exemple, la pointe du jour par la figure de l'Aurore, la nuit par celle de Diane, la mer par celle de Neptune, &c. Cela eſt inutile, & prouve même un défaut de jugement, puiſqu'il eſt poſſible de rendre ces choſes ſans ces allégories forcées. Ainſi l'on fera connoitre l'aube du jour par la couleur jaunâtre ou rougeâtre du ciel à l'horizon, ou par le ſoleil ſortant du ſein des ondes. La nuit ſe reconnoîtra facilement par l'obſcurité ainſi que par la lune & les étoiles. On diſtinguera avec auſſi peu de peine la mer des autres eaux, par ſes rochers, ſes monſtres, ou par quelques coquillages jetés le long du rivage; ainſi que les crocodiles ſerviront à faire remarquer le Nil.

Les tableaux purement poétiques différent de ceux d'hiſtoire, en ce qu'ils n'offrent abſolument que des fictions, en mêlant enſemble les hommes & les dieux, comme nous l'avons déjà dit; allégories qui n'ont pour

objet que la création & l'entretien du monde, par le moyen des quatre élémens; ſavoir, le feu, l'eau, l'air & la terre. De ſorte même, qu'en repréſentant ces ſujets ſous une forme hiſtorique, chaque figure conſerve néanmoins en particulier une ſignification allégorique, ſoit par ſa forme même, ſoit par ſon nom, & quelquefois par l'un & l'autre à la fois. Tels ſont, par exemple, Scylla, Atlas, Léda, les Cyclopes & un grand nombre d'autres; & c'eſt alors que la fable devient une morale miſe en action, qui invite les hommes à la vertu, en leur inſpirant de l'horreur pour le vice, ainſi qu'on le voit, en général, dans Ovide & dans Virgile.

Il eſt eſſentiel, en compoſant de pareils tableaux, de bien obſerver que le ſujet de la fable ſoit rendu d'une manière diſtincte & préciſe; c'eſt-à-dire, de n'y introduire que ce qui appartient au ſujet, ſans y ajouter des figures allégoriques; car cela détruiroit abſolument la nature de la choſe. Les figures qu'il faut éviter ici ſont les mêmes que celles que nous avons déjà indiquées plus haut; ſavoir, celles de la modération, de la prudence, de la colère, de la jalouſie, &c; figures qui ne conviennent abſolument pas à de pareils ſujets, ainſi que nous le ferons voir dans la ſuite; car il y en a d'autres qui deſignent les mêmes paſſions, mais dans un ſens différent; telles ſont, par exemple, celle de Cupidon pour l'amour, celle de Pallas pour la ſageſſe, & pluſieurs autres que les poëtes nous indiquent.

Les tableaux de morale ou de genre familier, ſont des ſujets d'hiſtoire ou des évènemens qui peuvent avoir lieu, & qui ſont propres à donner des exemples de vertu, & à

inſpirer de l'averſion pour le vice, par des figures hiſtoriques qui expriment les paſſions qu'on veut mettre en action : ainſi, par exemple, on prendra un ſujet de l'hiſtoire d'Alexandre-le-Grand, pour donner une image de l'ambition; Marc-Aurele en fournira pour la bonté; Auguſte pour la piété; Scipion l'Africain pour la continence, au moment qu'il rend la jeune épouſée à ſon époux; ainſi que pluſieurs autres de cette eſpèce, dont Horace nous a tracé des modèles.

On n'eſt point obligé, dans cette eſpèce de tableaux, d'obſerver à la rigueur ni le tems, ni le lieu de la ſcène, non plus que la diſpoſition générale des figures; car il eſt permis de prendre à la fois l'hyver & l'été, & même de mêler enſemble les quatre élémens. Le principal ſujet, ſur le premier plan, peut-être repréſenté en Afrique; tandis que, dans le lointain, on fera voir un autre évènement qui ſe paſſera à Rome ou dans telle autre partie du monde qu'on le jugera néceſſaire, & même dans les enfers, s'il le faut. Telles ſont les licences que peut ſe permettre un peintre de ſujets moraux; mais il faut néanmoins qu'il évite les choſes trop gratuites & qui n'ont aucune analogie avec l'action; ces tableaux étant, en quelque ſorte, des repréſentations théâtrales avec toutes leurs décorations, ſans leſquelles une pièce devient inſipide.

Les tableaux allégoriques ſont d'une toute autre nature & qualité que les trois eſpèces précédentes, avec leſquelles ils n'ont aucun rapport que par l'intention générale de porter les hommes à la vertu, en repréſentant les récompenſes des bonnes actions, & les punitions

des vices. Ces sujets tiennent autant à la morale des payens qu'aux principes du christianisme. Ils dépendent de la religion chrétienne par leurs effets sur l'ame; & ils ont rapport au paganisme par les qualités du corps. Sous le premier aspect, dis-je, ils nous enseignent l'immortalité de l'ame, & sous le second, nous y reconnoissons l'instabilité & la vanité des choses humaines. Ces tableaux consistent dans la réunion de figures symboliques de plusieurs passions, qui toutes ensemble forment, de cette manière, un sens allégorique, clair & expressif, telles, par exemple, que celle de la piété, de la paix, de la guerre, de l'amour, &c. On donne à ces tableaux le nom d'allégoriques, parce qu'ils sont composés de figures & d'objets qui ont chacun un sens particulier, tels qu'une branche de palmier, de laurier, de mirthe, de cyprès, le soleil, la lune, les étoiles, un clepsydre, des flèches, en un mot, tout ce qui présente un sens emblêmatique reçu ou du moins facile à comprendre.

Les tableaux de cette espèce ne souffrent de même aucune chose gratuite ou inutile; car cela les rend souvent tout-à-fait inintelligibles; parce qu'ils n'ont point pour base un sujet connu de l'histoire ou de la fable, mais ne consistent que dans la simple image de quelque passion, qui doit naître du sujet même, que l'artiste est libre de choisir, & qu'il fait comprendre par d'autres figures allégoriques; de sorte que le sujet présente un sens totalement différent par le moindre objet qui offre une idée fausse ou louche.

Il nous reste à remarquer ici qu'il faut mettre une différence entre les allégories chrétiennes & les allégories payennes

payennes ou tirées de la fable. Les payens, par exemple, ont repréſenté l'amour par Vénus & par Cupidon ou *Anteros*; tandis que les chrétiens ſe ſervent pour cela de la figure d'une femme entourrée de trois enfans & tenant un cœur enflammé à la main. Les premiers ont Hercule pour exprimer la force, & les autres S. Michel. Jupiter ſert aux payens, & la figure de la juſtice aux chrétiens. Les uns pour repréſenter la piété, prennent une femme qui, une patère à la main, ſe tient près d'un autel, avec une grue à ſes côtés; les autres au lieu d'une patère lui donnent une croix. Mais, au reſte, tout cela eſt purement arbitraire, & ne tient abſolument ni aux tems, ni aux lieux.

En obſervant bien cette règle, il ſera facile de faire les plus riches compoſitions ſur toutes ſortes de ſujets, même les plus ſimples, ainſi que je vais le faire voir par le tableau ſuivant, quoique même en partie ſeulement; car on pourroit y ajouter encore bien des choſes; tels, par exemple, que la ville d'Athènes vue dans le lointain, une rivière avec des cygnes, le deſtin ou Mercure & Atropos planant dans les airs, &c.

L'hiſtoire nous apprend qu'Eſchyle, fut tué par une tortue qu'un aigle avoit enlevée dans les airs & qu'il laiſſa tomber ſur la tête de ce poëte Grec, pendant qu'il étoit aſſis dans une profonde méditation, en pleine campagne. Voici de quelle manière je repréſente ce triſte évènement.

Un peu à la gauche du point de vue, je place Eſchyle ſur une petite éminence, tenant un livre ſur ſes genoux & une plume à la main. Il eſt tombé ſur la cuiſſe droite, qu'on voit en raccourci, une jambe paſſée par-deſſous

l'autre, laquelle eſt tout-a-fait étendue par terre, vers le côté gauche; la partie d'en-haut de ſon corps tombe en avant, tourné un peu vers la droite; ſa tête penche ſur ſon épaule, le viſage tourné vers la terre. Il étend la main droite, avec la plume, pour ainſi dire, à terre, & tient l'autre toute ouverte audeſſus de ſa tête; la tortue tombe un peu de biais, & gliſſe le long de ſon oreille gauche; tandis que le livre s'échappe de deſſus ſes genoux. Au-deſſus de ſa tête, un peu vers la gauche, où eſt le manteau ſur lequel il étoit aſſis, plane un aigle dont le regard eſt fixé vers la terre. Sur un bout de la pierre, d'un demi-pied de haut, ſur laquelle eſt poſé le manteau, & qui ſe prolonge vers l'horizon, on voit ſon écritoire, ainſi que quelques papiers, dont les uns ſont roulés & les autres ouverts, avec ſon bonnet. Voilà les principaux objets de ce ſujet.

Dans le lointain, où le terrein va en deſcendant vers la droite, nous placerons une pyramide près de laquelle eſt aſſiſe une bergère avec un jeune pâtre qui ſe tient debout à ſes côtés & qui lui préſente une jatte avec de l'eau ou du lait. Çà & là on apperçoit un mouton ou une vache; & un peu plus vers le devant du tableau, immédiatement derrière le premier plan, ou ſur le premier plan même, il feroit bon de mettre une autre figure, laquelle, ſur le cri que fait le malheureux Eſchyle, ſe retourne ſaiſie de frayeur, & regarde du côté de ce poëte, en jetant vers la gauche la partie ſupérieure de ſon corps, qui eſt à moitié nud.

Les vêtemens du poëte ſont fort ſimples; ils conſiſtent en une longue robe, & un pan du manteau ſur lequel

il étoit assis, & qui est encore enveloppée autour de sa cuisse droite. La robe est violet foncé, & le manteau feuille-morte clair. La pierre sur laquelle pose cette robe est bleuâtre, & le terrein d'un verd de pré. L'homme, derrière le premier plan, est dans l'ombre, excepté sa tête & une partie de son épaule. Sa draperie est d'un rouge brun. Sa tête est couverte d'un bonnet; il tient sur son épaule un bâton auquel pendent une paire de sandales. La bergère & le pâtre, qui se tiennent à l'ombre de la pyramide, sont couverts de reflets forts clairs; le site entier est éclairé par le soleil.

Pour ce qui est du site & du lointain, j'en laisse le choix aux artistes à qui le sujet que je viens d'exposer peut faire plaisir à traiter.

On sait qu'Eschyle avoit si peur de satête chauve qu'il n'osoit se tenir nulle part qu'en pleine campagne, dessous la voûte du ciel. Voilà la raison pourquoi je ne fais voir dans ce tableau ni maison, ni arbre, ni rien qui put lui inspirer la moindre crainte. Cependant, malgré la sûreté dont il croyoit jouir dans la plaine, la mort vient l'y frapper inopinément: *Mors inevitabile fatum.*

Peut-être me demandera-t-on pourquoi je n'emploie qu'une seule figure pour représenter ce sujet? En voici la raison: c'est pour indiquer à ceux qui sont bons paysagistes, le moyen de donner plus de beauté & de prix à leurs ouvrages; je parle ici de ceux dont l'esprit est si fertile qu'ils ne se contentent jamais d'une seule figure, ni même de deux pour orner leurs sites; sans s'inquiéter si ces figures offrent quelque expression ou non. Tandis que

le nom d'un perſonnage illuſtre, ſert, ainſi que je l'ai déjà remarqué, à ajouter un grand intérêt à un beau payſage, & à donner une idée favorable du maître qui l'a peint; car on ne peut refuſer la palme à un bon & ſpirituel payſagiſte, qui mérite une double couronne, lorſqu'à ce talent il joint une connoiſſance de l'hiſtoire & un génie poëtique; de même qu'un peintre d'hiſtoire acquiert une double gloire, quand il ſait choiſir & exécuter de beaux ſites.

La plupart des payſagiſtes, non-ſeulement de ce pays & de nos jours, mais même parmi les plus célèbres maîtres Italiens, du meilleur tems, ont néanmoins pris, en général, des ſujets communs & trivials pour remplir leurs ſites. Quant à moi, j'ai toujours préferé d'être moins beau dans mes payſages & d'en rendre le ſujet même plus intéreſſant.

Il eſt vrai qu'on ne peut être également habile dans toutes les parties; mais il faut convenir cependant qu'avec du zèle & du ſoin il eſt poſſible de porter l'art fort loin, ainſi que l'a donné à entendre un poëte latin:

Gutta cavat lapidem, non vi ſed ſæpè cadendo.

La mort d'Eſchyle me ſemble donc un beau ſujet pour un bon payſagiſte; d'autant plus qu'il n'eſt point commun, qu'il ne demande pas beaucoup d'embarras, n'étant, pour ainſi dire, compoſé que d'une ſeule figure. Mais quand même il en demanderoit trois ou quatre, cela ne ſeroit pas trop dans une grande & belle campagne.

J'engage donc les bons payſagiſtes à mettre en pratique les principes que j'expoſe ici, & à ſe donner quelque peine pour cela. Je dis quelque peine, car l'amour de bien faire rend le travail léger, ainſi que le dit le proverbe latin : *Qui cupit, capit omnia.*

CHAPITRE XVI.

De la manière de ſe ſervir utilement des fables d'Ovide & de la Mythologie ; & quelles ſont les autres connoiſſances que l'artiſte doit poſſéder pour bien compoſer & exécuter un ouvrage.

Nous ne chercherons pas ici à établir des règles, ou à preſcrire des bornes à l'eſprit ; mais nous nous contenterons de donner ſimplement à connoître nos idées ſur la matière dont il eſt queſtion ici.

L'expérience journalière nous apprend que la vérité d'un fait s'altère de plus en plus par le récit qu'on en divulgue ; de ſorte même qu'à la fin il ſe trouve tellement altéré qu'il devient tout-à-fait méconnoiſſable. Voila pourquoi l'on dit avec raiſon : « Que celui qui » croit facilement, eſt facilement trompé ». La recherche de la vérité eſt donc fort eſſentielle ; & l'on ne peut trop louer l'artiſte qui emploie les moyens néceſſaires pour atteindre ſon but, & pour ſe diſtinguer des autres maîtres. Car quel honneur y a-t-il lorſqu'après avoir vu une compoſition d'une ſage & riche ordonnance, d'un grand

ſtyle, d'un beau coloris & d'une bonne exécution, on l'imite parfaitement dans toutes ces parties? Il ne peut certainement y en avoir aucun, quelque admirable que ſoit une pareille copie, & quand même on en auroit renverſé totalement la diſpoſition générale. Un bon artiſte doit donc chercher à ne ſuivre que ſes propres idées; & pour parvenir à cette originalité, il eſt néceſſaire qu'il ſache: 1° de quelle manière le ſujet qu'on veut repréſenter a été décrit par l'hiſtorien, & ſi l'on ſe trouve d'accord avec lui dans toutes les parties. 2° Quelle eſt l'explication que le meilleur écrivain en a donnée, afin qu'on ne du point s'écarte véritable ſens. 3° Le coſtume des vêtemens, ainſi que la qualité & la couleur des draperies. 4° Enfin, comment il faut rendre les quatre tempéramens de l'homme & les quatre parties du jour, par les formes & par les couleurs. Ce n'eſt que par ces moyens qu'on peut parvenir à donner une idée de la vérité, & c'eſt-là la pierre de touche qui ſert à faire connoître ſi un artiſte a exprimé auſſi bien l'ame que le corps de ſes figures.

Il ne faut donc pas s'étonner de ce que, parmi un grand nombre de peintres, qui d'ailleurs ont du talent & un beau faire, il y en ait ſi peu qui ſe diſtinguent dans l'hiſtoire, & moins encore qui ſachent bien traiter les ſujets de la fable, vu qu'ils ne ſont point animés de l'amour & du zèle néceſſaires pour examiner mûrement le ſujet qu'ils veulent traiter. La lecture des bons livres leur eſt pénible, & ils regardent même toute inſtruction à cet égard comme inutile; d'autant plus, diſent-ils, que les métamorphoſes d'Ovide ont été repréſentées tant de fois, qu'il eſt facile d'en reconnoître les figures,

par leurs attributs, comme Flore par ſes fleurs, Pomone par ſes fruits, Adonis par ſon chien, Vénus par l'amour, & ainſi des autres.

Dans ma jeuneſſe je poſſédois parfaitement toutes les fables d'Ovide, de ſorte qu'il ſuffiſoit que j'entendiſſe en nommer quelqu'une pour m'en rappeller juſqu'à la moindre circonſtance; mais juſqu'alors mon père ne m'avoit pas encore parlé de l'explication de ces ſujets & de l'utilité qu'on peut en retirer: matière dont il s'agit ici. Ce ne fut même que long-tems après que je parvins à cette connoiſſance, lorſque, pouſſé par la curioſité, je m'appliquai moi-même à en chercher le ſens, avec le ſecours de mon frère.

Pour mieux faire comprendre mon idée, je citerai deux exemples touchant le ſoleil & la lune, en expliquant toutes les circonſtances qui y ont rapport, avec quelques réflexions néceſſaires au ſujet.

Fable d'Apollon & d'Hyacinthe.

Ovide nous apprend que le jeune Hyacinthe étoit fort aimé par Apollon à cauſe de ſa rare beauté; mais un jour qu'ils jouoient enſemble au palet, Hyacinthe en fut frappé, & mourut ſur le champ.

Dans l'explication de cette fable * il eſt dit, que

---

* C'eſt Lucien (*Dialogues des Dieux.* XIV & XV.) qui le premier a donné cette explication de la mort d'Hyacinthe. On trouve des recherches ſavantes & intéreſſantes ſur cette fable dans la *Deſcription des pierres gravées du cabinet de M. le duc d'Orléans. Tome I.* pag. 201. *ſeqq.*

Zéphyre, qui aimoit auſſi Hyacinthe, lui avoit offert de le rendre dépoſitaire des plus belles fleurs du printems; mais que ce jeune homme préféra la compagnie du fils de Latone, qui, ſenſible à cette marque d'amour, promit de lui apprendre l'art de la devination, les jeux de la lutte, à tirer de l'arc, à jouer de la lyre, &c.; ainſi que de lui faire voir, monté ſur un cygne, toutes les villes où Apollon avoit des temples.

Borée, fâché de voir ſon amour mépriſé, détourna le palet, qui, par contre-coup, alla frapper Hyacinthe au viſage, & l'étendit mort par terre.

La terre, émue de compaſſion par les plaintes d'Apollon, conſentit à changer le ſang d'Hyacinthe en une fleur de printems, pour rendre du moins ſon nom immortel, puiſqu'il ne pouvoit pas l'être lui-même.

Tableau de la mort d'Hyacinthe.

Hyacinthe, au printems de ſa vie, eſt à la gauche, ſur le devant du tableau, & tombe en arrière. On le voit principalement par le dos, le bas du corps en avant, ainſi que la jambe droite, laquelle cependant eſt un peu repliée ſur elle-même; tandis que la jambe gauche eſt étendue & levée de la terre. Son bras droit eſt élevé en l'air, avec la main ouverte & les doigts fort écartés les uns des autres. Le coude de ſon bras gauche eſt jeté en arrière, & ſa main, la paume en dehors, porte contre ſa joue droite. Son viſage tourné vers l'épaule gauche, ſe montre de profil, & ſa tête qui tombe tout-à-fait en arrière dans le col, laiſſe voir le ſang qui de ſon front coule le long de ſes joues. Sa blonde

blonde chevelure eſt courte & friſée. Une couronne de fleurs tombe de ſa tête le long de ſon épaule droite, laquelle eſt nue, de même que la moitié de ſon dos. Son vêtement eſt ceint autour de ſes reins.

Apollon eſt à vingt ou trente pas de là, à la droite du point de vue, reculant en arrière, ſaiſi de frayeur. On le voit par devant, le haut du corps penché en avant. Sa poitrine eſt dans l'ombre, & le bas de ſon corps tourné en dehors. Sa tête eſt enfoncée entre ſes épaules, la bouche ouverte; ſa main gauche fortement ſerrée eſt éloignée du corps, devant lequel paſſe ſon bras droit, avec la main à la hauteur de ſon oreille gauche, la paume tournée en dedans. Sa jambe gauche eſt fort étendue en avant; tandis que ſa jambe droite eſt tout-à-fait pliée, le pied porté en arrière, ſervant de ſoutien au corps. Apollon eſt nud, & ſes cheveux, d'un blond doré, flottent la plûpart en l'air, au-deſſus de ſes épaules. Sa tête eſt ceinte d'une couronne de laurier.

Zéphire ou Borée, dont la jalouſie eſt cauſe de ce malheur, ſe trouve placé de l'autre côté d'Hyacinthe, & prend la fuite vers le bois qui eſt à la gauche. Il a des aîles aux épaules, & commence ſon vol, le pied droit élevé, en tournant le haut du corps vers la gauche. Une partie & de ſa tête de ſon dos eſt cachée par les branches & par le feuiller des arbres.

A la gauche, ſur le devant du tableau, on apperçoit, entre les arbres, l'envie qui avance la tête en riant; mais en ſe tenant néanmoins cachée dans l'ombre.

Derrière Apollon nous plaçons un obéliſque qui

s'éleve de l'horizon jusqu'au haut du tableau, étant percé de deux grandes ouvertures circulaires, autour desquelles croissent des herbes & de petits arbustes. Près de cet obélisque il y a un grand arbre & un laurier, auquel pend le manteau d'Apollon, & au pied duquel est placé sa lyre.

Le fond du tableau représente une grande campagne terminée à la gauche par un bois, qui se prolonge vers le point de vue, jusqu'au-delà du grand arbre dont nous venons de parler, & au travers duquel passe l'Eurotas, en coulant de la gauche à la droite.

A la droite du tableau, sur le premier plan, on voit, sur une plinthe, un grand sphinx, sur le dos duquel pend le manteau d'Hyacinthe, & contre lequel se trouve placé un javelot. Par terre sont couchés une baguette de devin, des instrumens de jeu, des livres de musique & autres.

Le palet qui vient de frapper le front d'Hyacinthe, rebondit vers la droite à un demi pied de terre.

Derrière le sphinx, ou de l'autre côté, sont un grand olivier & un cyprès.

L'obélisque est d'un gris brun, tirant sur le violet. Le manteau d'Apollon qui pend à l'arbre est pourpre, brodé en or. La lyre est d'ivoire. Le sphinx, dont on ne voit que le devant, est de marbre blanc. Le vêtement qui ceint le corps d'Hyacinthe est blanc avec des raies d'or. Son manteau, posé sur le dos du sphinx, est d'un beau violet foncé. Le ciel de ce tableau est serein & clair. La lumière tombe du

côté droit, & le point de vue eſt au milieu du tableau.

Voilà de quelle manière je voudrois compoſer ce ſujet; voyons maintenant les explications dont il eſt ſuſceptible.

Explication de cette fable.

Hyacinthe, que les poëtes diſent avoir été changé en une fleur par Apollon, eſt un emblême de la ſageſſe & de la prudence; car comme Apollon étoit le dieu des muſes ainſi que des arts, ils ont repréſenté Hyacinthe, comme un jeune homme aimé du fils de Latone, à cauſe de ſa beauté; parce qu'un enfant, quoiqu'encore ſans jugement, ne laiſſe pas d'être aimable par ſon innocence même & par le deſir qu'il montre d'apprendre à ſe connoître, du moment que ſa raiſon commence à ſe former; de ſorte qu'on en voit naître enfin, comme une belle fleur, la ſageſſe, ornée de toutes les graces de la jeuneſſe, & dont la gloire immortelle eſt conſacrée par les écrivains à la poſtérité.

Plus ample explication de ce ſujet.

Apollon promit, comme nous l'avons dit, d'enſeigner à Hyacinthe *l'art de la divination.* Apollon étoit regardé, ainſi qu'on le ſait, comme le dieu de la divination & des oracles, à cauſe de ſon trepied à Delphes, où l'on ſe rendoit de toutes parts pour lui demander des conſeils.

Les *jeux de la lutte*, qui comprenoient tous les exercices du corps en uſage parmi les Grecs, tels que le

jeu du palet, la lutte proprement dite, le combat du ceste, la danse, &c.

A *tirer de l'arc.* Latone avoit deux enfans de Jupiter, Apollon & Diane, qui tous deux étoient fort adroits à tirer de l'arc.

A *jouer de la lyre.* Dès les plus anciens tems, Apollon a été regardé comme le dieu du chant & de la poésie.

De *se rendre, monté sur un cygne, dans toutes les villes où Apollon avoit des temples.* Ce n'est pas sans raison que l'antiquité a consacré le cygne à Apollon : premièrement, parce qu'étant l'astre du jour il dispense la vie à tout ce qui existe, suivant l'axiome d'un philosophe : « Le soleil & l'homme engendrent l'homme ». Secondement, à cause que par le cygne & par le chant mélodieux qu'on prétend que cet oiseau fait entendre à sa mort, on a voulu désigner les personnes vertueuses, qui quittent la vie sans crainte & sans regret.

Explication de ce sujet, relativement à la manière dont le peintre l'a représenté.

Qu'Hyacinthe est d'une illustre origine, c'est ce qui est prouvé par la beauté & la noblesse de sa figure, ainsi que par son manteau violet.

Le sphinx & les divers instrumens qui sont posés contre la plinthe qui porte cette statue, nous indiquent assez la sagesse & les différens talens d'Hyacinthe.

La couronne de fleurs nous fait connoître ses qualités aimables.

Le vêtement qui ceint ici ses reins donne à comprendre sa vertu & sa modestie.

Le cyprès qui ſe trouve à côté de l'olivier, ſert à faire entendre que tous les plaiſirs & tous les amuſemens de ce monde, quelque grands & brillans qu'ils puiſſent être, ſe terminent toujours d'une manière triſte & douloureuſe.

Quittons maintenant ce ſujet du ſoleil, pour jeter un coup d'œil ſur celui de la lune repréſenté de la même manière, afin d'expliquer pleinement notre idée.

Les écrivains diffèrent entr'eux dans leur narration de la fable de Diane & Endymion; mais ils paroiſſent cependant tous aſſez d'accord dans l'explication qu'ils en donnent, ainſi que je vais le faire voir pour l'utilité des Lecteurs, & comme cela eſt néceſſaire pour le but que je me propoſe ici.

Les poëtes nous apprennent que Diane ou la lune étant épriſe d'amour pour Endymion, le plongea dans un ſommeil éternel, ſur le mont Latmus dans la Carie, afin de pouvoir le couvrir à ſon gré de baiſers. Mais il y a des écrivains qui rapportent la choſe d'une autre manière.

Pauſanias dit, qu'ils ne s'en tinrent pas à de ſimples careſſes, & qu'Endymion eut cinquante filles de la lune. D'autres racontent qu'elle ſe livra à ſa tendreſſe, moyennant quelques brebis blanches qu'il promit de lui donner. Quoique tout ceci ne ſoient que des fables, elles paroiſſent néanmoins offrir quelque ſens & quelque vraiſemblance; car Pauſanias dit, qu'Endymion fut le premier qui découvrit les révolutions de la lune, & qui en étudia les différentes phaſes. Ce ſentiment, qui eſt confirmé par

Pline, eſt ſans doute ce qui a donné lieu à la fable qui rend Diane amoureuſe de ce jeune berger.

Alexandre Aphrodiſcus aſſure de même, dans ſa Science des emblêmes, qu'Endymion étoit fort verſé dans l'aſtronomie; & comme il dormoit pendant le jour pour faire ſes obſervations durant la nuit, on prétend qu'il avoit un commerce ſecret avec la lune, & qu'il eut un ſonge ſingulier qui lui donna la connoiſſance du cours des aſtres.

D'autres prétendent qu'Endymion n'étoit pas un ſimple berger, (ſentiment que Seneque confirme dans ſa tragédie d'Hypolite); mais le fils d'un roi, qui habitoit la cime des plus hautes montagnes, pour obſerver les différentes phaſes de la lune.

Le ſavant père Gautruche aſſure que Diane fut épriſe d'amour pour le jeune berger Endymion, qui fut condamné par Jupiter à un éternel ſommeil, pour avoir eu des privautés avec Junon; mais que cette déeſſe le cacha dans une caverne, afin de le garantir de la colère du maître des dieux. Le fait eſt qu'il aimoit l'aſtronomie, & qu'il paſſoit les nuits ſur de hautes montagnes, pour étudier le cours des aſtres; & que c'eſt-là ce qui a donné lieu à la fable. Voyons à préſent de quelle manière nous repréſenterons ce ſujet.

Tableau de Diane & Endymion.

Endymion, fils d'Aëthlius, roi d'Elide, jeune homme, beau & bien fait, eſt couché ſur ſon manteau, au ſommet

d'une haute montagne, à la droite du tableau, avec un quart de cercle ſous le bras & ſa houlette près de lui. A ſes pieds on apperçoit une ſphère céleſte avec quelques livres & des papiers ſur leſquels on diſtingue des caractères repréſentant les ſignes du ciel. On le voit tout-à-fait de côté, le haut du corps dans une poſition preſque droite, en s'appuyant avec l'oreille gauche ſur la main gauche, la tête un peu penchée ſur la poitrine. Sa jambe droite eſt étendue; & la gauche ſe trouve retirée vers le corps avec le genou en l'air. Des arbres jetent de l'ombre ſur ſa jambe droite & ſur la moitié de ſa cuiſſe; le reſte de ſon corps eſt fortement éclairé par la lune.

Nous ne repréſenterons pas Diane avec ſes attributs de chaſſe, & le croiſſant ſur le front, careſſant le jeune berger, ainſi qu'on le fait en général; mais nue, deſcendant ſur des nuages, avec le corps entièrement radié par une lune, entourrée de quelques étoiles. Elle eſt accompagnée de l'amour. On la voit par devant, inclinant un peu le corps; le genou gauche poſé ſur une nue fort baſſe, & les bras ouverts, comme ſi elle vouloit embraſſer Endymion. De la main gauche elle tient un ſiſtre. Son viſage beau & riant exprime vivement le deſir. L'amour, qui eſt à ſa droite & qui deſcend avec elle du ciel, la regarde en tenant ſon arc de la main droite en arrière; tandis que de la main gauche, dont il tient une fleche, il lui montre le berger endormi. Il vole un peu de côté, le haut du corps éloigné de Diane; ſes jambes ſont cachées par un nuage.

Un autre amour, à la droite d'Endymion, regarde

la déesse en tournant le visage vers l'épaule gauche, & tenant un doigt sur la bouche, le coude gauche éloigné du corps. De la main droite il soulève les rameaux qui pendent derrière la tête du berger; tandis qu'un troisième amour, placé derrière Diane, un peu vers la gauche, enlève le vêtement qui couvre le corps de la déesse, & dont un pan flotte encore autour de sa cuisse droite, qu'on voit un peu en raccourci.

Au-dessous de cet enfant, à la gauche, où est la pente de la montagne, sont deux autres amours qui soufflent sur leurs flambeaux, qu'ils tiennent l'un près de l'autre, pour les allumer. Derrière ces enfans, on voit dans le lointain une espèce de vallée avec un horizon fort bas.

La sphère céleste, ainsi que les papiers & les livres placés à la gauche, aux pieds d'Endymion, sont éclairés, de même qu'une petite partie de la montagne qui projete vers le devant du tableau.

Le manteau du berger, dont un pan couvre le haut des cuisses & l'abdomen, est pourpre; celui de la déesse est d'un bleu de ciel; le soleil qui est fort bas, se montre à la droite.

Explication de ce tableau.

Endymion représente un cœur vertueux, que le ciel aime & favorise.

Son sommeil, sur une haute montagne, signifie que lorsque l'ame s'élève par la pensée vers le ciel, le corps se trouve, pour ainsi dire, affaissé, & dans un profond sommeil, c'est-à-dire, qu'il y a une espèce d'anihilation des facultés physiques.

Diane

Diane eſt l'emblême de l'inconſtance des choſes humaines. Les poëtes Grecs diſent que Jupiter voyant cette déeſſe ſe promener ainſi nue, jugea que cela étoit indécent pour une jeune vierge, & ordonna à Mercure de lui faire un vêtement; ce qu'il chercha pluſieurs fois à exécuter, ſans pouvoir jamais parvenir à en faire un qui lui ceignit bien le corps, à cauſe qu'elle changeoit ſans ceſſe de forme. Cette figure eſt donc une véritable image de l'accroiſſement & du dépériſſement continuels des choſes créées; idée dont S. Ambroiſe a fait une belle application.

Le ſiſtre que Diane tient à la main, & dont l'uſage conſiſte dans une agitation continuelle, vient encore à l'appui de cette morale; puiſque de ce mouvement du ſiſtre il naît des ſons qui ſont auſſi-tôt détruits.

C'eſt ſur le plan que je viens de tracer que les artiſtes doivent examiner & étudier toutes les fables & les autres fictions des poëtes, s'ils veulent retirer quelque honneur de leur travail; & je crois avoir ſatisfait à ma tâche par les deux exemples que je viens de donner; car ce ſeroit ennuyer inutilement le Lecteur que de vouloir m'étendre de même ſur toutes les autres fables que nous offre la mythologie des anciens.



CHAPITRE XVII.

Principes qu'il faut ſuivre pour employer de petites figures dans un grand tableau, & de grandes figures dans un petit tableau.

ON apperçoit facilement une grande différence entre la compoſition d'un habile peintre & celle d'un ſimple deſſinateur. Tout ce que fait pour cela le premier eſt fondé ſur les règles de l'art; tandis que le ſecond ne prête ſon attention qu'à ce qui tient uniquement au deſſin; parce qu'il ne connoit point les principes de l'art, que poſſéde l'autre. Le deſſinateur ne va pas plus loin que le relief, parce qu'il ignore tout ce qui tient aux qualités des draperies, aux couleurs locales, aux teintes, aux reflets, &c; de ſorte qu'il doit tout trouver dans l'emploi des jours & des ombres. Ainſi le peintre a plus de reſſource & plus de liberté, puiſqu'outre le clair-obſcur, il a les couleurs locales & la varieté de leurs teintes pour exécuter ſes idées. C'eſt de quoi l'on peut ſe convaincre par les gravures qui paroiſſent journellement tant de payſages que d'architecture & d'hiſtoire, dans leſquelles le deſſinateur ſuit conſtamment l'ancienne méthode & les idées de ce qui a déjà paru ſur ces différens ſujets, que par conſéquent le graveur doit rendre; tandis que celles qui ont été compoſées par un bon peintre, ſe diſtinguent de ces premières dans toutes leurs parties, & font quelquefois acheter par les

connoiſſeurs une œuvre entière. Si l'on en veut un exemple, qu'on ouvre la *Puiſſance Romaine* d'Oudan, où il y a une feuille gravée par Abraham Bloteling, laquelle éclipſe toutes les autres par ſa beauté. Cette gravure eſt d'autant plus admirable, que les figures des médailles y ſont indiquées par leurs ombres, non par des hachures, mais par un ſimple trait & par une touche très-forte du côté de l'ombre.

Mais ne nous écartons pas davantage de ce que nous nous ſommes propoſés de traiter dans ce chapitre, c'eſt-à-dire, ce qu'il faut obſerver pour emploier de grandes figures ſur un petit champ.

Il eſt inutile de prouver que la compoſition d'un grand tableau exige une autre diſpoſition des objets pour le remplir que celle qui doit occuper un petit champ; quoique le ſujet principal ne conſiſte qu'en trois ou quatre figures tant pour l'une que pour l'autre; car ce qui, dans le ſecond, doit ſe trouver ingénieuſement rapproché, demande a être diſperſé dans le premier, pour occuper un plus grand eſpace; de ſorte que pour bien exécuter cela d'une manière convenable, on eſt obligé d'avoir recours à d'autres objets acceſſoires, leſquels, quoiqu'ils n'aient point un rapport direct avec le ſujet qu'on traite, ne doivent cependant pas y être contradictoires, mais ſervir plutôt à en rendre l'idée plus claire & plus diſtincte.

C' eſt ainſi, par exemple, que dans un payſage on peut introduire des fontaines, des ſtatues, des termes, des obéliſques; & dans un ſallon, des tentures, des niches, des bas reliefs, & autres ornemens de cette nature, tant pour la décoration même, que pour mieux lier en-

ſemble les différentes parties, & ſervir de repos à la vue; puiſque de petites figures dans un grand eſpace, ne peuvent pas, par elles-mêmes, remplir cet objet; de ſorte que dans ce cas il faut, pour trouver de grandes maſſes de lumiere & d'ombre, que les acceſſoires ou les ornemens ſoient grands; mais il eſt néceſſaire néanmoins d'avoir ſoin de ne pas trop outrer les choſes, ainſi que l'ont fait quelques artiſtes, qui, pour faire paroître les objets fort grands, ont fait des colonnes que trois de leurs figures ne pourroient pas embraſſer, avec des chapitaux qui reſſemblent à de petits châteaux, & des friſes dont les figures ſont, pour ainſi dire, auſſi grandes que nature. D'autres font des arbres de trois ou quatre cens pieds de haut, & des obéliſques qui reſſemblent aux pyramides d'Egypte, avec des édifices, dans le lointain, qui doivent être hors de la portée de la vue, avant que les figures du tableau puiſſent y parvenir. Ce ne ſont pas-là les principes que nous voulons établir; nous demandons, au contraire, qu'on faſſe les acceſſoires d'une juſte proportion, afin qu'ils ne contribuent point à faire paroître les figures trop petites, ou qu'ils puiſſent les gêner; mais qu'ils rempliſſent ſeulement les eſpaces vuides ſans les embarraſſer ou les boucher, ainſi qu'on peut s'en convaincre par les eſquiſſes ci-jointes, qui repréſentent, de deux manières différentes, Vénus pleurant la mort d'Adonis, & qui font aſſez voir, ſelon moi, qu'une grande maſſe de lumière eſt ce qu'il faut principalement chercher dans un ſite ſpacieux.

Ce ſujet, dis-je, repréſente Vénus qui pleure la perte d'Adonis, ſon amant, & qui refuſe toute eſpèce de con-

pag. 236.





Benard direxit

ſolation. L'amour même, qui ne peut l'engager à modérer ſa douleur, perd ici ſa force & ſa puiſſance, n'étant pas écouté de la déeſſe, qui foule aux pieds ſes flèches, ſon arc, ſon flambeau éteint, & même la couronne de roſes qui ceignoit ſon front. Mars, quoique charmé de la mort de ſon rival, affecte néanmoins de partager la peine de la déeſſe; mais elle rejete ſes ſoins, & l'écarte de la main. On la voit qui s'appuie ſur le tombeau de ſon amant, où eſt placé l'urne qui contient ſa cendre. Le reſte du ſite eſt occupé par un bois de cyprès & de myrthes. On pourroit auſſi faire ſortir de l'urne une anémone, qui eſt la fleur dans laquelle Vénus changea le ſang du malheureux Adonis.

En comparant les deux eſquiſſes que nous donnons ici de ce ſujet, on verra la différence qu'il y a entre l'une & l'autre. Dans celle d'en-haut, la maſſe de lumière n'eſt pas ſi grande, ni ſi générale que dans celle d'en-bas. Ce qui nous fait voir qu'il n'eſt pas néceſſaire de mettre une ſi forte maſſe de lumière dans un petit champ, pour y produire un bon effet; & que par conſéquent on n'a pas beſoin de tant d'acceſſoires pour la trouver; d'ailleurs la plus grande force, tant de l'exécution que des couleurs locales, demeure ici répandue ſur les figures, qui par ce moyen, fixent principalement la vue, tandis que les acceſſoires ne ſervent qu'à indiquer le tems & le lieu, ſans nuire à l'effet général. Si l'on examine donc bien, dis-je, ces deux eſquiſſes, on s'appercevra que ce qui contribue à l'harmonie & à la beauté de l'une, feroit un mauvais effet dans l'autre, en la rendant découpée, sèche & déſagréable. Je ne parle que de la lumière, partie

qui, dans chaque ouvrage, demanderoit des réflexions particulières. Mais comme les acceſſoires d'un grand champ y rempliſſent le plus d'eſpace, il faut auſſi qu'ils y forment les plus grandes maſſes de lumière; tandis que dans un petit eſpace, où les acceſſoires occupent le moins de place, la principale lumière doit ſe trouver ſur les figures. Je le répète donc: ce qui charme dans l'eſquiſſe d'en-bas, ne doit être attribué qu'à l'effet de la lumière, quand même le champ ſeroit encore une fois plus grand, à cauſe que l'ordonnance occupe ici, en général, l'œil, & que les figures n'y font pas, en particulier, un grand effet; tandis que ſi, dans celle d'en-haut, dont le tombeau eſt d'une couleur brune, la lumière étoit plus conſidérable, elle y attacheroit trop la vue, ce qui empêcheroit que les figures, qui en ſont l'objet principal, ne fiſſent tout leur effet.

Nous remarquerons encore ici, que plus les figures d'un tableau ſont grandes, plus il y a d'ombre; & que la lumière en eſt d'autant plus conſidérable que les figures ſont plus petites.



CHAPITRE XVIII.

De la compoſition des ſujets d'hiſtoire, de la fable, de nature morte, &c. dans un petit tableau.

AVANT de terminer ce livre, & de quitter la matière que nous y traitons, il ne ſera pas inutile, ſans doute, de l'examiner un peu plus particulièrement ; & de voir s'il n'y a pas plus d'art à repréſenter avec vérité & convenance une choſe ſur un petit champ, que ſur un fort grand ? Je penſe qu'oui, & je crois même pouvoir le prouver par les exemples que Raphaël, Carache, le Dominicain, le Pouſſin, le Brun, & pluſieurs autres grands maîtres en ont donnés. De plus, l'expérience nous l'apprend tous les jours. Il eſt vrai qu'il paroît fort difficile à quelques artiſtes de ſe contenir dans de certaines bornes, particulièrement à ceux qui aiment les riches compoſitions ; car il eſt plus aiſé de s'abandonner à ſes idées dans un vaſte champ, que de les tenir reſſerrées dans des bornes circonſcrites. Il y a entre ces deux manières autant de différence qu'entre celles de peindre les objets en grand ou en petit, dont la première demande bien plus de talent que la ſeconde ; car il eſt plus facile de paſſer de la grande manière à la petite, que de parvenir de la petite à la grande ; quoiqu'on exécute également l'une & l'autre d'après nature. Cela n'a pas été inconnu aux excellens artiſtes anciens, qui, malgré qu'ils

s'occupaſſent de petites choſes, ont néanmoins toujours cherché à faire de grands ouvrages ; parce qu'ils n'ignoroient point que ce qui demande le plus de talent & de peine, mérite auſſi le plus de récompenſe & de louanges.

Voici les avantages qu'un peintre qui repréſente les objets en grand a ſur celui qui ne fait que de petits tableaux de chevalet.

Il peut d'abord mieux rendre la nature & exprimer avec plus de force l'effet des paſſions ; de ſorte qu'il fera une plus profonde impreſſion ſur l'eſprit de ceux qui voient ſes ouvrages. Secondement, il obtient, par ce moyen, un nom célèbre, qui donne une plus grande valeur à ſes productions. Confirmons maintenant ces idées par des exemples.

Qu'on liſe ce qui eſt dit du portrait de Stratonice, que des marins, aſſaillis par une tempête, adorèrent comme une divinité. Je crois que c'eſt dans un temple de Junon qu'on voyoit une figure de cette déeſſe, qui paroiſſoit ſuivre des yeux tous ceux qui la fixoient, dans quelqu'endroit du temple qu'ils fuſſent placés, & dont le regard ſembloit menaçant aux coupables, & plein de bonté pour les gens vertueux. Ce qu'il faut attribuer à la grande vérité avec laquelle ces figures étoient peintes, & nous prouve, en même tems, quel pouvoir l'art a ſur notre eſprit, mais ſur-tout quelles paſſions la curioſité réveille dans notre cœur.

Pour en donner un exemple, je ſuppoſerai qu'il y ait quelque part le cadavre d'un homme qui vient d'être aſſaſſiné. Près du corps de cet infortuné ſe tient une perſonne qui pleure amèrement ſa mort. Quelques inſ-

tans

tans après on arrête l'aſſaſſin. Une partie du peuple court vers le cadavre, tandis que le reſte reflue vers le coupable; les uns vont & les autres viennent. Si l'on demande, cela ſuffit-il pour repréſenter ce ſujet? Je répondrai négativement; car je dois voir ſi la perſonne aſſaſſinée reſpire encore; dans quelle partie du corps elle a reçu la bleſſure; ſi je connois ſon meurtrier; ſi cette femme qui pleure, eſt d'un certain rang, ou ſi c'eſt une femme du peuple; ſi elle eſt une parente du mort ou non. Mais en m'approchant il me ſemble que le mort eſt un de mes amis, ou du moins qu'il lui reſſemble beaucoup. Je me trouve ſaiſi d'effroi, je jete les yeux ſur la bleſſure, elle me paroît horrible, & le ſang me porte à la tête. Mon cœur eſt touché davantage encore de compaſſion, par les larmes de cette femme reſpectable, qui ſe trouve placée près de la tête du cadavre. Troublé & l'ame remplie du deſir de la vengeance, je cherche avidement des yeux l'aſſaſſin. Je l'apperçois, entre deux officiers de juſtice qui l'entraînent, pâle, défiguré & le cœur ſerré par le ſentiment de ſon crime & par la crainte du ſupplice. En un mot, tout ce que je vois me pénetre de compaſſion ou de mépris, de pitié ou d'horreur. Voyez combien de circonſtances ſont produites par une ſeule action; & conſidérez quel effet doit réſulter d'un pareil évènement, s'il eſt rendu avec toute l'expreſſion de la nature.

Cependant il ne faut pas s'étonner qu'il y ait aujourd'hui ſi peu d'artiſtes qui ſuivent l'exemple de leurs prédéceſſeurs, & que la plûpart ne cherchent que les moyens de gagner facilement de l'argent, ſans être exci-

tés par l'émulation, ainsi que l'ont été les grands maîtres qui ont mérité la palme, en étudiant constamment la nature.

Je me regardai d'abord comme heureux, d'avoir obtenu des éloges par mes ouvrages en petit ; mais bientôt je ne me contentai plus de cette manière, & je n'eus plus d'autre desir que de peindre en grand, & d'égaler les productions des meilleurs maîtres de mon tems, ou du moins d'en approcher le plus qu'il me seroit possible. Je pensai donc que le meilleur moyen d'y parvenir étoit de peindre en grand d'une manière vigoureuse & hardie; c'est-à-dire, d'imiter la nature le plus exactement que je pourrois ; mais l'envie & la haine, qui ne se plaisent que dans le chagrin d'autrui, m'ont empêché d'exécuter ce louable projet. Il est facile de juger des éloges que méritent les artistes qui suivent cette route, par le petit nombre de ceux qui s'y distinguent, particulièrement dans ce pays. Ce qui vient de ce qu'ils n'étudient pas d'une manière convenable la nature & l'antique; ou bien de ce qu'ils en sont empêchés par quelque défaut individuel. Par l'étude de l'antique j'entends une imitation bien réflechie & bien entendue des ouvrages des anciens, & non pas le mêlange des costumes du jour, avec les idées des anciens, ainsi que le font plusieurs peintres, qui donnent un corset à Vénus, une cuirasse & des gantelets de fer au Dieu Mars, un chapeau de paille à Pallas, &c; bizarerie qui ne pourra jamais contribuer à la gloire de ces artistes, qui, en général, travaillent sans choix & n'étudient pas assez la nature, ainsi que je l'ai dit plusieurs fois; de sorte qu'ils ne portent pas assez

de ſoin à leurs ouvrages, & ſont le plus ſouvent tellement entêtés de ce qu'ils appellent un pinceau léger & hardi, qu'ils y ſacrifient la correction & la beauté; & négligent preſque toutes les parties, en faiſant des légères eſquiſſes ſur de grandes feuilles de papier, où l'on trouve à peine d'autres rehauts que celles des parties les plus ſaillantes & les plus éclairées; de ſorte qu'il faudroit, pour ainſi dire, encore autant de papier pour indiquer les demi-teintes, les parties fondues & les muſcles foiblement indiqués. C'eſt néanmoins d'après de pareils deſſins qu'ils exécutent enſuite des figures de grandeur naturelle, en prennant ſur eux d'ajouter de mémoire tout ce qu'ils ont négligé de copier d'après la nature. Quel honneur peuvent ſe flatter d'obtenir de pareils artiſtes? Bien peu ſans doute. Mais ce qu'il y a de plus ridicule, c'eſt qu'ils ſont les ennemis du beau jet des draperies & de la belle diſpoſition des plis, au point qu'ils dédaignent même d'étudier la nature dans cette partie; ce qui néanmoins eſt ſi facile à faire, & donne tant de grace & de nobleſſe aux figures. Mais ces bagatelles, diſent-ils, ne doivent être faites que d'idée, telles qu'elles, & ſi la draperie ne reſſemble pas à du linge, on le prendra pour une étoffe de laine, ou du moins pour telle autre étoffe quelconque.

Mais lorſqu'aux ouvrages de ces artiſtes, on compare les productions immortelles de leurs prédéceſſeurs, quelle différence n'apperçoit-on point dans leur exécution? Quelles peines, quels ſoins ceux-ci n'ont-ils pas employés pour atteindre à la vérité de la nature? Ils n'ont pas chargé leurs tableaux d'objets; mais tout ce qu'ils ont

fait eſt expreſſif & plein de beauté. Regardez, je vous prie, la Samaritaine du Carache; Simon le magicien de Raphaël; la Judith, la Seba, l'Eſter & le David du Dominicain; l'Eſter & l'Aſſuerus du Pouſſin. Contemplez le beau tableau de le Brun qui repréſente la mort de S. Etienne : avec quelle expreſſion, quelle beauté & quelle vérité n'ont-ils pas rendu tout cela, ſans y rien ajouter de gratuit ou d'inutile. Ce que nous venons de dire prouve donc aſſez combien une grande manière eſt préférable; & combien facilement celui qui a exécuté de grandes choſes peut enſuite en faire de petites, lorſqu'il le veut; tandis que ceux qui s'occupent ſans ceſſe de petits objets ne peuvent que difficilement paſſer enſuite aux grandes exécutions.

Karel du Jardin étoit admirable dans ſes petits tableaux; cependant il avoit un deſir ſingulier d'imiter les maîtres qui ont poſſédé la grande manière; mais ſans pouvoir y réuſſir. Meiris, cet artiſte ſi juſtement célèbre pour ſes peintures en petit, a perdu toute l'eſtime que lui accordoit le grand duc de Toſcane, ſon Mécene, pour avoir voulu peindre des portraits de grandeur naturelle; & il en eſt de même de pluſieurs autres. Ceux qui peignent en petit, ſe ſervent bien, à la vérité, de petits modèles pour mannequins, mais non pas de draperies diſpoſées ſur ces petits modèles. Ils deſſinent leurs figures académiques ſur du papier blanc, avec des ombres vagues & indéciſes, ſans demi-teintes & ſans être fondues; en un mot, ils ne finiſſent ces eſquiſſes qu'autant que cela convient à leur manière. Ceux qui prétendent en ſavoir davantage, & qui font ſemblant de

comprendre ce qu'on veut dire par *relief*, rendent leurs bords un peu plus aigus & plus tranchans en plaçant un peu d'ombre contre les clairs ; fans fe fervir d'une feconde teinte, parce qu'ils ne veulent pas que leurs figures aient trop de rondeur.

Du tems que je fréquentois l'académie, il y avoit un peintre qui n'exécutoit fes deffins académiques que de la manière que je viens de le dire. Comme je ne poffédois pas encore alors affez la langue du pays, je lui fis demander pourquoi il ne les terminoit pas mieux, puifqu'il en avoit tout le tems ? Il me répondit qu'il ne lui en falloit pas davantage, parce qu'il ne peignoit que de petites figures de deux ou trois pieds de haut tout au plus. Je lui fis encore faire la queftion, s'il ne fe trouvoit pas embarraffé quand il étoit obligé d'en faire de plus grandes ? Sa réponfe fut que cela ne l'inquiétoit nullement. Et, en effet, fe trouvant, quelque tems après, dans le cas de peindre des figures de grandeur naturelle, il n'y mit rien de plus que ce qui fe trouvoit dans les efquiffes dont je viens de parler.

Ces réflexions fur la manière de difpofer des fujets de peu de figures, font non-feulement utiles aux peintres d'hiftoire, mais encore à ceux de payfages, de portraits, de marines, d'architecture & de nature morte.



CHAPITRE XIX.

De la disposition des sujets d'histoire.

Il y a, sans doute, une certaine convenance à observer dans tout ce qu'on fait; mais quoique chaque artiste suive en cela ses idées, & qu'il y en a même qui outrepassent souvent les règles, ils ne le font pas toujours dans la vue de bien faire, mais par pure ineptie. Car si ces artistes savoient quels principes ils doivent suivre, & les raisons pour lesquelles une chose doit être de telle manière & non d'une autre, ils ne songeroient jamais à s'écarter de la bonne route.

Il est d'ailleurs libre, sans contredit, aux artistes de suivre leurs caprices en matière d'art, & de faire la disposition de leurs ouvrages de la manière qu'il leur plaît, quand même ils voudroient renverser toutes les idées reçues; ainsi, par exemple, que de donner à Jupiter la marotte de la folie, avec un manteau jaune ou verd, & de mettre, au contraire, un manteau de pourpre sur les épaules de Momus. Il n'y a certainement point de loi qui défende ces incohérences, & la seule punition qu'ils aient à craindre, c'est le mépris des gens sensés. Cependant un sage peintre ne négligera jamais de bien s'instruire de la nature & des qualités des choses qu'il veut mettre sur la toile, afin de pouvoir rendre raison de tout ce qu'il fait. Mais sans cette nécessité même,

il eſt bon de ſuivre le précepte d'Horace, & de n'aimer le bien que pour le bien même, en ſe rappellant ſans ceſſe, que la route la plus ſure eſt toujours la meilleure.

Comme un bon hiſtorien fait ſans doute un plan & une diviſion bien entendue de ſon ouvrage, avant de commencer à écrire, & diviſe ſes évènemens en articles généraux & particuliers, chacun ſuivant ſon importance, il eſt néceſſaire que le peintre en agiſſe de même quand il veut faire un grand tableau d'hiſtoire. Il commencera d'abord pas bien examiner ſon ſujet & le ſens qu'il offre; s'il fournit matière à beaucoup de figures & d'acceſſoires; & dans ce cas, s'il peut réduire ces objets dans un petit eſpace, ou ſi, au contraire, ſon ſujet étant fort ſimple par lui-même, il peut y ajouter quelque choſe pour mieux remplir ſon tableau. Il remarquera auſſi avec attention quelles doivent être ſes principales figures, & quelles ſont celles qu'il peut omettre; en ſongeant, d'un autre côté, à tôut ce qui peut concourir à embellir ſon ſujet ainſi qu'à le rendre plus diſtinct & plus expreſſif: le tout ſuivant la plus exacte convenance.

Ne perdons par conſéquent point de vue qu'il faut regarder comme une règle générale & invariable, de partager en trois, quatre ou cinq parties le ſujet d'hiſtoire, qu'on veut traiter, ſuivant que le cas l'exige; & qu'il faut que la première indique toujours l'idée de la nature de la choſe, ainſi que le tems & le lieu où elle s'eſt paſſée; & que la dernière doit donner à connoître la fin parfaite de l'évènement.

Des évènemens qui ont une certaine étendue ne peuvent pas être traités dans un ſeul tableau, à cauſe de la quantité ſucceſſive de faits qui s'y préſentent; tels que ceux de l'hiſtoire de Joſeph, d'Alexandre, d'Hercule & pluſieurs autres de cette nature. Ces morceaux conviennent le mieux dans les appartemens d'un grand palais & dans des galeries, où l'on peut rendre ces ſujets de ſuite; & comme il arrive ſouvent que les dieux de la mythologie s'y trouvent mêlés, ces ouvrages peuvent ſervir pour les plafonds, en ayant ſoin que le commencement ou la fin ſe trouve au-deſſus de la cheminée, ainſi que je le dirai plus amplement à l'article où je parlerai en particulier de cette matière. On trouve pluſieurs de ces hiſtoires dont les évènemens ſe ſuivent, dans Homère, Virgile, Apulée, le Taſſe, & même dans l'Ecriture ſainte. Lorſqu'on voudra prendre de ſemblables hiſtoires deux évènemens, pour en faire deux pendans, on repréſentera dans le premier tableau la partie la plus remarquable, ſoit le premier, le ſecond, le troiſième, le quatrième ou le cinquième moment de l'action, dont le ſecond tableau devra contenir abſolument le dernier moment; ainſi, par exemple, que la mort d'Adonis, la chûte de Phaëton, Sardanapale au moment où il eſt brûlé, l'Apothéoſe d'Enée, le déſenchantement de Renaud, Salomon lors qu'il ſacrifie à l'idole.

Il faut remarquer ici que toutes les hiſtoires peuvent avoir deux commencemens & deux fins de différente nature; c'eſt-à-dire, qu'il y en a qui commencent d'une manière tragique & qui ſe terminent gaiement; & d'autres dont

dont le commencement eſt gai & la fin triſte. Il y en a même d'une troiſième eſpèce, qui ne ſont ni mélancoliques, ni plaiſantes.

En diviſant un évènement en trois parties, la première, doit ſervir comme d'expoſition, par laquelle on donne à connoître ce qu'on va traiter; dans la ſeconde, on repréſente le principal fait; & la troiſième en contient le dénouement heureux ou malheureux. Par exemple, dans l'hiſtoire de Jules Céſar, on traitera d'abord le commencement de ſa grandeur; enſuite ſon élévation au rang ſuprême, & enfin ſa mort. On en agira de même, lorſqu'on partagera un ſujet en quatre parties; ſavoir, la naiſſance, l'éducation, la proſpérité ou les malheurs & la mort, ſoit d'un grand prince ou d'une perſonne d'un rang ordinaire.

Mais la diviſion d'un ſujet en cinq parties eſt la meilleure; un plus grand nombre deviendroit inutile & ennuyeux, à cauſe que tous les évènemens en général peuvent être pleinement repréſentés en cinq moments différens, de la manière ſuivante. Dans le premier ſon commencement, ſon progrès dans le ſecond, ſa véritable ſituation dans le troiſième, ſa décadence dans le quatrième, & ſa fin ou ſon dénouement dans le cinquième. Mais nous traiterons plus au long de cette matière à l'article particulier des tableaux qu'on appelle *pendans*.

Le peintre en mettant ſur la toile une action quelconque, n'eſt pas tenu aux mêmes loix que l'hiſtorien qui en fait le récit entier, depuis le principe juſqu'à la fin. L'artiſte choiſit le moment qui lui paroît le plus

intéressant, & le fait qu'il peut représenter sous un même point de vue.

Horace divise la comédie en cinq actes; mais une pièce de théatre différe d'un tableau, en ce que la première comprend dans chaque acte un fait, un tems & un lieu particuliers; tandis qu'un tableau ne représente qu'une seule action momentanée.

Au reste, ce n'est pas sans raison qu'une comédie est divisée en cinq actes, à l'exemple du cours du soleil, qui commençant avec l'aurore ou l'aube du jour, monte ensuite jusqu'à midi, qu'il se trouve dans toute sa force & dans toute sa splendeur, pour baisser après cela jusqu'au soir, qu'il forme le crépuscule, & se couche enfin.

Si l'on veut donc produire un ouvrage régulier, qu'on réfléchisse sur les moyens que nous allons indiquer, & par lesquels on parviendra non-seulement à rendre la vérité, mais qui fourniront, en même tems, une grande richesse d'idées.

Qu'on considère d'abord le tems & le lieu de la scène, & ensuite la condition ou l'état des personnages qu'on veut mettre en action.

Par le tems, nous entendons le passé, le présent & l'avenir; dans lesquels on trouve le printems, l'été, l'automne & l'hyver, ainsi que les différens moments du jour; savoir, la nuit, l'aurore ou l'aube du jour, le matin, le midi & le soir ou le crépuscule; pour ne pas parler ici des années, des mois, des semaines, des jours, des heures, &c.

Pour le lieu, il faut ſe rappeller qu'il y a l'Europe, l'Aſie, l'Afrique & l'Amérique, que la ſcène peut ſe paſſer à la ville ou à la campagne; dans l'intérieur d'un édifice ou en plein air; & que le ſite demande à être riche ou commun, agreſte ou cultivé.

Pour l'état ou la condition des perſonnages on conſidérera ſi les figures qu'on veut employer ſont des dieux, des rois, des princes, des légiſlateurs, des miniſtres des autels, des guerriers ou des gens du peuple, & cela pour chaque ſexe & pour chaque âge, ſelon le caractère & la conformation que l'hiſtoire ou la fable donne aux perſonnages.

Il eſt eſſentiel auſſi de fixer ſon attention ſur les mœurs, les uſages & le coſtume des différens peuples de la terre; de même que ſur les draperies propres à chaque contrée, à chaque époque & à chaque ſaiſon; ſans oublier les genres d'architecture & les autres diſtinctions locales propres à indiquer le tems & le lieu de l'action qu'on repréſente, & dont nous traiterons dans des articles particuliers de cet ouvrage.

Il nous reſte à faire deux réflexions, qui ne ſeront ſans doute pas déplacées ici; ſavoir, qu'il y a deux eſpèces de tableaux : des naturels ou vrais, & d'autres qui pechent contre la vérité & la nature.

Les premiers ſont ceux où l'on ne repréſente la nature d'un évènement ou d'une action que par une ſeule paſſion; c'eſt-à-dire, en ne faiſant paroître qu'une ſeule fois le perſonnage ſur lequel porte l'explication entière du ſujet.

Les tableaux de la ſeconde eſpèce, ſont ceux dans

lesquels le même personnage se présente plus d'une fois ; où par conséquent il y a complication de sujets, savoir, deux évènemens arrivés en deux tems différens, comme l'un de nuit & l'autre de jour : choses qui ne peuvent subsister dans la nature, & qui souvent demandent deux points de vue différens.

Les évènemens qu'on peut rendre de la manière la plus distincte & avec la plus forte expression, sont ceux qui ressemblent à celui d'Héliodore puni par l'ange, où l'on peut introduire les grands-prêtres qui adressent leurs prières au ciel, au pied de l'autel ; ce qui nous rappelle cette histoire depuis le commencement jusqu'à la fin. Tel est encore le moment où Pompée fait brûler devant lui les lettres & les papiers de Perpenna ; ou bien quand il le fait conduire à la mort ; ainsi que plusieurs autres sujets de cette nature.

CHAPITRE XX.

De la composition des gravures qui servent de frontispice aux livres.

PUISQUE nous voila engagés à parler de la composition de différentes espèces d'ouvrages, il ne sera pas inutile, sans doute, d'ajouter ici quelques réflexions sur la manière de faire l'ordonnance des frontispices des livres, & sur le point de vue sous lequel il faut considérer cette espèce de composition, qui diffère absolument des autres,

& qu'on peut comparer au plan d'un beau jardin où les vaſes, les ſtatues, les arbres & les autres objets doivent ſe trouver placés d'une manière ſymmétrique & convenable au local.

La figure allégorique qui repréſente le ſujet de l'ouvrage, doit, ſans contredit, être placée au milieu de l'eſtampe, & ſe faire reconnoître ſoit par ſon emplacement même au-deſſus des autres objets, ou bien par les acceſſoires qui l'accompagnent. Et au-deſſus ou au-deſſous de cette figure, il faut mettre, ſur une eſpèce d'entablement ou de plinthe, le titre du livre en gros caractères noirs ou doubles. Les autres figures qui pourront être néceſſaires au ſujet ſeront placées ſur les deux côtés, à une même hauteur, ſoit aſſiſes ou plutôt debout, ſuivant que la convenance le demandera. Voila pour ce qui regarde le premier plan.

Quant aux lointains ou fonds, comme ils n'ont, en général, que fort peu de rapport au ſujet, il eſt permis de les placer du côté qu'on le jugera bon, avec des plans plus hauts ou plus bas, afin de faire mieux remarquer le premier plan, & de donner un goût plus pittoreſque à l'enſemble. Cependant l'horizon le plus éloigné doit ſe trouver au milieu de la planche; mais dans le cas qu'on ait beſoin de deux échappées de vue pour former des lointains, on placera alors de chaque côté, un horizon d'une égale étendue.

Cependant il faut obſerver, avant tout, que le ſujet allégorique du titre reſte renfermé dans l'édifice, les rochers ou les bouquets d'arbres qui lui ſervent d'encadrement, du moins depuis la ligne de terre juſqu'à

l'extrêmité du premier plan, qu'on doit confidérer comme une efpèce de fcène théâtrale, fermée par deux rideaux qu'on auroit ouverts en les tirant de côté & d'autre; & qu'on pourra orner quelquefois, fi l'on veut, de deux colonnes & d'un entablement, ou renfermer dans une efpèce de cadre; mais dans ce cas, il faut néceffairement y repréfenter une Renommée avec fa trompette, foit par-devant ou par-derrière, de quelque matière que puiffe traiter le livre. Il vaudroit même mieux ne faire paroître que la Renommée avec le titre du livre, que la figure allégorique du livre fans la Renommée.

Il eft bon de placer le titre du livre fur l'efpèce de drapeau qui pend à la trompette de la Renommée, quand il fe trouve au milieu de l'eftampe; mais il faut que ce foit en caractères doubles; ce qu'il ne faut pas faire fi la banderole eft dans un des coins de l'eftampe. Les gros caractères noirs font le meilleur effet au milieu de la gravure, un peu plus vers le bas que vers le haut; mais lorfqu'on eft obligé de placer ce drapeau de la trompette tout au haut de la gravure, il faut alors y mettre des caractères doubles, parce qu'autrement elles attireroient trop l'œil, & diminueroient, par conféquent, la force & l'effet du refte de la planche. Après cette vue générale, entrons dans quelques détails fur chaque chofe en particulier.

Nous avons remarqué qu'il faut placer la figure allégorique du livre fur une éminence au milieu de l'eftampe; & celles du fecond ordre un peu plus bas, ou fur les côtés, fuivant leur valeur, depuis le premier plan jufqu'à l'horizon. Et s'il eft befoin d'y introduire

encore quelques acceſſoires de moins d'importance, on peut ſe ſervir de bas-reliefs ou de niches pour les placer où on le jugera le plus convenable.

Pour faire mieux comprendre mes idées à cet égard, je vais me ſervir d'un exemple, & je prendrai pour ſujet un livre que j'intitulerai : *l'Art militaire.*

Bellone qui eſt ici la figure allégorique du livre, eſt aſſiſe ſur un grand piédeſtal fort élevé & placé au milieu de l'eſtampe, entourée de tous les inſtrumens de guerre qu'on lui donne communément pour attributs. A l'un de ſes côtés eſt placée une figure repréſentant la guerre offenſive ou celui qui attaque, & de l'autre côté celui qui défend ou la guerre défenſive ; ce qui forme enſemble tout le fond du ſujet.

La dernière figure eſt repréſentée comme un brave citoyen, tenant à la main gauche un papier ſur lequel eſt tracé le plan géométral d'une fortification, & à la main droite une gerbe de bled. La guerre offenſive eſt repréſentée par un jeune homme vigoureux, qui d'une main tient une étoile polaire, & de l'autre un hoyau, avec un belier des anciens à ſes pieds. D'un côté on voit, dans le lointain, les murs d'une ville, & de l'autre côté quelques ſoldats armés & des maiſons que les flammes réduiſent en cendres. Derrière la première figure eſt celle de la vigilance & derrière la ſeconde celle de la ruſe.

Il faut obſerver qu'on ne peut pas négliger cette régularité, qui conſiſte à donner la même attitude aux figures que nous indiquons comme acceſſoires à Bellone, & pour aider à rendre le ſujet plus intelligible ; car ce

feroit manquer à la convenance que de repréfenter l'une debout & l'autre affife, puifqu'elles font deftinées toutes deux à être en action; de même que les deux autres qui font placées derrière elles, & qui doivent venir à leur fecours, comme acceffoires fecondaires; quoiqu'au refte on pourroit, à la rigueur, s'en paffer, étant plutôt d'ornement ou de rempliffage, que d'utilité & de néceffité.

On peut de même omettre les objets qui font dans le lointain, puifqu'ils ne font pas néceffaires au fens du fujet, car l'infcription donne affez à connoître ces effets de la guerre; mais il ne font néanmoins pas déplacés ici, vu qu'ils ne font pas en contradiction avec le fujet. Cependant j'aimerois mieux qu'ils fuffent repréfentés en bas-reliefs, ou comme fculptés fur le marbre.

Il faut que le frontifpice du livre ait les qualités fuivantes: 1°. Il doit plaire à l'œil; 2°. être compofé de façon à faire l'éloge du livre & de l'auteur; 3°. contribuer à l'avantage du libraire par la vente de l'ouvrage. Ces réflexions me paroiffent indifpenfables, par ce qu'il faut avoir un certain but dans tout ce qu'on fait; il y a même encore quelque chofe à ajouter à ces idées, & que je vais expofer ici.

Je penfe que toutes les fois que la figure principale eft accompagnée d'un édifice quelconque, il doit être placé à la droite, c'eft-à-dire, vers le côté intérieur du livre, pour aller en diminuant, auffi rapidement que poffible, vers la gauche. Il me paroît auffi qu'une plinthe, un piédeftal, ou tel autre fupport furmonté d'un vafe ou de quelqu'autre objet, ne doit jamais fe préfenter à moitié, tandis que le refte demeure dérobé

à

à l'œil ; à moins que l'encadrement ne ſoit aſſez large pour qu'on puiſſe ſuppoſer que la partie en queſtion s'y trouve placée derrière ; où bien que l'objet ſoit ſur le troiſième plan au moins, ou plus avant dans le lointain encore, s'il eſt poſſible.

Ajoutons encore que le jour ou la lumière doit tomber de la gauche ou du côté extérieur du livre ; afin qu'il y ait un parfait accord entre le frontiſpice & le livre, de même qu'entre l'ame & le corps ; le livre étant ici le corps & le frontiſpice l'ame ou l'eſprit. Et comme le dos du livre eſt, en quelque ſorte, la ſource d'où partent les feuillets & les gravures, je le prends pour me ſervir de baſe ou de point d'appui. J'inſiſte ſur ces principes, parce que je ſuis convaincu qu'on feroit mal en prenant un route contraire.

Mais pour mieux prouver encore l'importance de ce que je viens de dire, prenons deux exemples qui ſerviront à développer davantage mes idées ſur ce ſujet.

PREMIER EXEMPLE.

Je place d'abord à la droite de mon deſſin une belle façade, ſoit d'un temple ou d'un palais, ayant de chaque côté une aîle garnie d'une baluſtrade ſur laquelle s'appuient quelques perſonnes ; & le tout ſe termine en perſpective vers l'horizon, au milieu du ſite. Devant cette façade eſt placé un roi, une reine, ou une veſtale ; & devant cette figure, aux pieds des marches du temple, on voit un homme ou une femme à genoux, auquel le roi ou la prêtreſſe de Veſta remet un ſceptre

ou un rouleau de papier. La Renommée, volant au-deſſus du portail, doit ſonner de ſa trompette tournée vers la gauche. Sur le ſecond plan, de même à la gauche, quelques figures, qui paroiſſent effrayées, prennent la fuite, & ſont déjà en partie cachées derrière le cadre de ce même côté, c'eſt-à-dire, à la gauche; la perſpective eſt ouverte juſqu'à l'horizon, par une eſpèce de galerie ou de portique; la lumière tombe de la gauche.

SECOND EXEMPLE.

Dans un ſite champêtre.

A la droite eſt un tombeau d'un grand maſſif, porté ſur des ſphinx, & entourré à la droite & à la gauche d'autres monumens & ornemens, tels que vaſes, piédeſtaux, &c; dont plus de la moitié de ceux de devant eſt caché derrière le cadre, & le tout fuit vers l'horizon. Derrière ces monumens il y a un bouquet fort ſerré de cyprès & d'autres arbres, qui ſe prolonge vers l'horizon qui y termine la vue. Sur le ſecond plan, à la gauche, on voit arriver quelques perſonnes, tels qu'un prêtre, des enfans qui portent des uſtenſiles ſacrés, un ſacrificateur, &c; mais ce groupe ne doit ſe montrer qu'en partie. Au pied du tombeau & ſur la plinthe eſt placé un petit autel, devant lequel ſont deux ou trois harpies qui prennent la fuite. L'amour, qui s'élève du tombeau dans les airs, ſemble les chaſſer devant lui, la flèche poſée ſur ſon arc tendu. Après avoir gravé ou ſeulement eſ-

quiſſé ces deux ſujets, tirez-en des épreuves, où par conſéquent les objets ſe trouveront renverſés de la droite à la gauche & de la gauche à la droite, & remarquez bien l'effet qu'ils feront.

Quoique la marche que je viens d'indiquer ſoit fondée ſur des principes certains, je ſuis néanmoins perſuadé qu'un grand nombre d'artiſtes regarderont ces réflexions comme inutiles & comme trop minitieuſes, en prenant pour prétexte qu'une choſe qu'on a abandonnée pendant tant de ſiècles à la liberté & au choix du deſſinateur, n'a pas beſoin maintenant de ſe trouver circonſcrite dans certaines bornes, & qu'il eſt même ridicule de vouloir changer la méthode que nos pères ont ſuivie, d'autant plus que les bons livres ſe vendent toujours ſans ce ſecours étranger. Mais qu'il me ſoit permis de leur demander ſi, lorſqu'avec un peu de peine on peut rendre une choſe parfaite, il n'eſt pas permis de quitter l'ancienne méthode qui eſt vicieuſe, pour opérer ſur des principes certains & invariables?



CHAPITRE XXI.

De la manière de repréſenter les ſonges, les apparitions de ſpectres, & les autres idées bizarres & fantaſtiques, dont on peut s'amuſer dans les heures de loiſir & de repos.

POURROIT-ON blâmer un artiſte de ce que, pour ſe diſtraire de ſon travail, il s'occupât quelquefois à jeter ſur le papier, & même à peindre, des idées bizarres & fantaſtiques ? bien entendu néanmoins qu'il conſerve pour lui-même ces productions. Pour moi, je regarde cela comme un amuſement louable, & comme le fruit d'un grand génie, qui peut conduire à ſe diſtinguer dans la partie de la compoſition. Il eſt hors de doute que ceux qui occupent leurs momens de loiſir de choſes relatives à l'art, en doivent retirer un double avantage, puiſqu'ils ſe fortifient de plus en plus dans ce qu'il offre de plus difficile; & qu'ils ſe voient par là en état de produire des choſes nouvelles, & qui par conſéquent plaiſent au plus grand nombre des amateurs. Il eſt connu d'ailleurs que Raphaël, Michel-Ange & pluſieurs autres grands maîtres, ſe ſont amuſés de ſemblables fantaiſies, & qu'ils n'ont pas regardé cette eſpèce de délaſſement comme indigne d'eux. Je le répète donc, le jeune artiſte fera ſagement de chercher, quand il n'aura rien de mieux à faire, à compoſer des ſujets de toute nature, & même les plus bizarres; afin d'éviter les occupations

qui peuvent nuire à ſon art, telles entr'autres que la lecture de mauvais romans, de contes puériles ou d'événemens étranges & fabuleux. Il faut même qu'il ſe garde bien de vouloir apprendre les principes de la muſique, parce que cet art a trop de puiſſance ſur nos ſens, & lui feroit négliger celui de la peinture; tandis que les romans & les contes occupent quelquefois tellement l'eſprit, qu'il ne peut de long-tems le fixer avec fruit ſur toute autre choſe. Je vais donc, pour faire mieux comprendre mes idées, donner trois ou quatre exemples de nature différente ſur la manière d'exercer notre eſprit dans la compoſition d'idées ſingulières & bizarres.

Mais nous examinerons premièrement pourquoi les bons maîtres ſe ſont ſi peu occupés à repréſenter des ſujets de l'hiſtoire des peuples barbares, ou qui habitent l'autre extrêmité du globe, tels que les Indiens, les Chinois & les Japonois? Ce qu'on doit attribuer, je penſe, à ce que les hiſtoriens nous en ont fourni peu de faits qui ſoient dignes d'être mis ſur la toile; ces nations ne s'étant diſtinguées que par des meurtres, des cruautés, des ſpectacles ſanguinaires & autres pareils événemens déſagréables & qui révolteroient la vue; outre que leurs coſtumes & leur conformation même n'offrent rien de beau ni de pittoreſque. Il eſt vrai que l'expreſſion des paſſions & des mouvemens de l'ame eſt, ſans doute, la principale partie le peintre dont doit s'occuper, afin qu'on puiſſe ſaiſir facilement les idées qu'il veut rendre, & qu'on liſe ſur le viſage de ſes figures les penſées qui agitent actuellement leur eſprit. Mais il vaudroit autant ſe contenter de s'inſtruire par un livre du ſujet repré-

ſenté, ſi la manière dont il eſt traité n'y ajoutoit pas, par ſa beauté, un nouvel intérêt, propre à ſatisfaire les yeux des ſpectateurs & à laiſſer une profonde impreſſion dans leur ame. Il en eſt de cela comme d'une belle piéce de théâtre qu'on feroit repréſenter par des acteurs mal vêtus & d'un maintien gauche. Si une belle voix fait tant de plaiſir, quel nouveau prix n'y mettons-nous pas quand elle ſe trouve dans une belle femme ? La beauté inſpire de l'intérêt & de l'amour, tandis que la laideur & les manières déſagréables font naître l'averſion & le mépris. Il n'eſt donc pas ſurprenant qu'on ne veuille pas s'occuper de ſemblables ſujets, qui ſeroient peu recherchés; parce que notre œil eſt trop accoutumé au beau & au gracieux, pour pouvoir ſe complaire à regarder des figures mal conformées & dégradées encore par des vêtemens ſans goût & des ornemens bizarres. Mais malgré ce que je viens d'obſerver ici touchant les figures & les ſujets d'hiſtoire, je penſe néanmoins qu'un bon payſagiſte peut quelquefois tirer avantage des beaux ſites de ces contrées lointaines, qui offrent tant de choſes agréables & pittoreſques, non-ſeulement par leur riche variété, mais encore par leur nouveauté même; & qui d'ailleurs ne préſentent rien de contraire aux principes de l'art, ni à la vérité de la nature.

Mais, dira-t-on peut-être, comme il eſt impoſſible de peindre de pareils ſites ſans y introduire des figures des peuples qui les habitent, dont le coſtume & la conformation même s'écartent des regles de la beauté à laquelle notre œil eſt accoutumé, il eſt dangereux pour le peintre de traiter de ſemblables ſujets. Cela eſt vrai; mais comme

dans le payſage les figures ſont un des acceſſoires dont on s'occupe le moins, on peut, je penſe, placer par-ci par-là quelque figure, pour faire connoître la race d'hommes qui habite ces pays : ce qu'un bon maître fera avec intelligence, en y mêlant quelques voyageurs Européens & des autres parties du monde, tels que Perſans, Romains, Grecs, &c.

On me fera peut-être une autre objection; ſavoir, qu'il eſt difficile de rendre ces ſites avec la même beauté & la même vérité que ceux de l'Europe, pour leſquels on peut imiter la nature ſous tous ſes aſpects. Je conviens que cette difficulté paroît aſſez fondée; cependant, avec un bon eſprit & une perception facile, on pourra s'en former une image aſſez vive & aſſez juſte, d'après les deſcriptions que les voyageurs nous en ont données, pour ne devoir pas craindre de trop s'écarter de la vérité. La température du climat, la fertilité & la nature du ſol, la forme des arbres & des plantes, ainſi que le ton de leur couleur y ſont expliqués d'une manière aſſez claire, pour qu'on doive craindre de s'écarter beaucoup de la vérité dans la repréſentation qu'on voudra en faire. D'ailleurs, qui eſt-ce qui s'occupera à critiquer le peintre, quand même le verd ſeroit un peu plus foncé ou plus clair, ou le ſol un peu plus jaunâtre ou rougeâtre qu'il ne l'eſt véritablement ? pourvu que le tout ſoit exécuté ſelon les règles de l'art. Quant à moi, je ne craindrois point de m'eſſayer ſur un pareil ſujet, & je me repens même de ne l'avoir jamais fait; d'autant plus qu'un artiſte doit tout oſer & tout entreprendre pour obtenir les éloges des gens éclairés; & quelles merveilles

ne peut pas produire le pinceau d'un habile maître?

Mais il eſt tems de donner des exemples touchant la repréſentation des idées bizarres & fantaſtiques, ainſi que nous l'avons promis.

Remords de conſcience produit par un ſpectre.

Après que Tarquin eut violé Lucrece, il ſe repoſoit ſur ſa couche, lorſque cette infortunée Romaine, qui s'étoit tuée elle-même, en ſe perçant le ſein, pour venger ſon honneur outragé, apparut encore toute ſanglante devant Tarquin; ce qui remplit tellement ſon ame d'horreur & d'effroi qu'il ne ſut où ſe cacher pour ſe dérober à cette viſion.

Dans ce tableau nous ferons accompagner Lucrece de la figure du déſeſpoir, tenant un poignard à la main, & la tête ainſi que le corps ceints de rameaux de cyprès. Elle n'écoute plus la raiſon, ainſi que nous le fait voir un compas caſſé qui ſe trouve pendu au rameau de cyprès qui lui ceint le corps.

On me demandera peut-être s'il ne vaudroit pas mieux que Lucrece tint elle-même le poignard, puiſque c'eſt elle qui découvre & montre à Tarquin la bleſſure qu'elle s'eſt faite? Je répondrai que cela ſe pourroit à la rigueur, puiſqu'elle s'eſt donné elle-même le coup, excitée par le déſeſpoir qui l'accompagne ici; vu que cette figure ſecondaire devient tout-à-fait inutile, (ainſi que je le ferai voir en parlant du tableau de Méléagre) quand l'action s'eſt faite par la perſonne même. Cependant la choſe eſt bien différente; car Méléagre étoit encore mou-

rant,

rant, & la vengeance n'étoit pas remplie ; mais ici tout eſt fini, puiſque Lucrèce fait voir le coup qu'elle s'eſt porté; ainſi le plus grand mouvement de déſeſpoir eſt déjà paſſé ; de ſorte que c'eſt par la figure allégorique qu'elle fait montrer le poignard enſanglanté à Tarquin; figure qui ſeroit totalement déplacée, ſi elle ne ſervoit pas à faire entendre que Lucrece dit à Tarquin : » Oui, » voilà le fer avec lequel j'ai vengé mon injure » ! ainſi que le dicte la raiſon. Car ſi elle tenoit elle-même le poignard, avec un geſte qui déſignât ſon déſeſpoir, la figure ſecondaire ſeroit abſolument inutile. Il ne ſeroit pas moins contre la convenance de faire paroître Lucrece qui ſe perce le ſein devant la couche de Tarquin; puiſqu'il ſeroit ridicule de ſuppoſer que l'eſprit ou le fantôme d'une perſonne puiſſe apparoître en quelque lieu avant que l'ame ait quitté le corps. Ainſi, l'image de Lucrece ſe préſente ici devant Tarquin, comme devant l'auteur de ſa malheureuſe fin, & pour réveiller le remords dans ſon ame. Voilà donc pourquoi le déſeſpoir eſt repréſenté comme victorieux, & comme voulant dire : *Hæc invicta manet.*

Nous placerons auſſi devant Lucrece une Mégère ou Furie, la tête ceinte de ſerpens, & qui menace Tarquin de ſa torche flamboyante ; pour ſignifier non-ſeulement le remords de la conſcience, mais encore tous les autres tourmens de l'ame, tels que l'inquiétude, la crainte, le déſeſpoir, la rage, &c.

Sur une table, à côté du lit de Tarquin, eſt une lampe antique ; ce qui paroîtra peut-être une idée meſquine & triviale ; mais j'ai penſé pouvoir m'en ſervir ici,

tant à caufe du bon effet que fa clarté fait fur les figures de Tarquin & de la Furie, que parce qu'elle contribue à diftinguer les objets qui fe trouvent fur la table, fans nuire à la lumière qui part d'un vafe contenant le feu facré de Vefta; ce qui produit un effet d'autant plus pittorefque que la mêche de cette lampe femble avoir refté long-temps fans être mouchée, & répand par conféquent une lumière fombre & rouffâtre; tandis que la lumière qui part du vafe que tient l'ombre de Lucrece, eft fulfureufe & jete une clarté blanchâtre & bleuâtre.

Quant à l'ordonnance en général, je fais que d'autres rempliroient un champ trois fois plus grand, avec les quatre figures que j'introduis ici; & qu'ils feroient peut-être même voir une grande falle bien ornée avec des tableaux, des bas-reliefs, des vafes, des confoles, des candelabres, &c; & qui plus eft une autre falle en perfpective, avec un pavé à l'Italienne, & d'autres chofes femblables; mais je penfe que la fimplicité eft ce qui convient le mieux dans la repréfentation de fujets de cette nature.

TABLEAU de la vanité, d'après le proverbe:

La vie eft un fonge.

Alexandre fommeillant fur fa couche vit paffer fucceffivement devant fes yeux les fantômes fuivans.

Premièrement, le temps avec fon clepfydre & fa faulx; enfuite l'ambition tenant une torche flamboyante à la main; puis le courage, fuivi de l'Afie, de l'Afrique & de l'Europe enchaînées. Après quoi venoient le luxe

& la volupté, qui étoient ſuivis de l'honneur avec une pyramide, & de la gloire avec une ſphère céleſte. Le dernier de tous étoit un homme nud, au regard ſombre & triſte, les yeux fixés vers la terre, & tenant les deux mains ſous les aiſelles; en paſſant il adreſſa ces mots au conquérant : » O Alexandre! regarde-moi : rapppelle-» toi ce que j'ai été, & ce que je ſuis maintenant. Toute » la terre me fut ſoumiſe; mon courage m'a élevé au » faite de la gloire & des honneurs; j'ai poſſédé les » plus grands tréſors, & la volupté fut mon partage; » aujourd'hui me voila nud, & je ne ſuis plus qu'une » ombre paſſagère : *Sic tranſit gloria mundi* ».

Je repréſente cette ſuite d'ombres dans un ſallon richement orné, vaguant enſemble à un pied de la terre, ſur une vapeur légère, en travers du tableau vers la gauche, en deſcendant deux ou trois marches, par une porte de derrière, à la gauche du point de vue, où elles diſparoiſſent. Ces ombres ſont peintes d'une manière vague & indéciſe, ſans offrir aucune partie prononcée ou aigue. A la gauche, ſur le devant du tableau, je place ſur un piédeſtal la ſtatue d'Alexandre aſſis, qui tient la foudre à la main, & un globe ſur ſes genoux, avec un aigle à ſes côtés. Derrière ce piédeſtal ſont deux gardes d'Alexandre, qui ſe parlent bouche à bouche, & qui ignorent ce qui ſe paſſe dans le ſalon.

Qu'on ne penſe pas que je veuille faire croire qu'Alexandre ait conquis les trois parties du monde que je repréſente enchaînées derrière lui; ce n'eſt pas là du tout mon intention; car, ſuivant le témoignage de quelques hiſtoriens, il n'a même pas pu ſoumettre l'Aſie entière.

Mais je place ici les figures de ces trois parties du monde parce que l'orgueil de ce monarque s'étoit, fans doute, flatté de les conquérir ; puifqu'il a ofé pouffer la vanité jufqu'à fe faire adorer comme un fecond Jupiter Hammon : *Alterius Jovi, altera tela.*

Je ne doute point que ce fujet, repréfenté de cette manière fantaftique, ne paroiffe étrange ; mais il faut fe rappeller que je ne donne point ceci comme une chofe qui foit réellement arrivée à Alexandre ; mais feulement comme un concept de l'imagination.

J'ai dit que je fais vaguer les fantômes comme fur une vapeur légère, c'eft-à-dire, fur une efpèce de nuage fort diaphane, pour leur fervir de bafe, lequel produit une foible ombre portée fur tout le terrein, afin de faire comprendre par là qu'il eft queftion ici d'une chofe furnaturelle, & que ce ne font point des hommes véritables, mais feulement leurs ombres que l'on voit. Je connois un tableau de Jordans qui repréfente une pareille idée. C'eft un homme occupé d'un fonge. Devant lui eft une femme toute nue, qui femble n'avoir d'autre but que de vouloir partager fa couche ; fi ce n'eft qu'elle eft entourrée de nuages ; ce qui me fait croire que cette figure repréfente un fantôme, fans cependant offrir, felon moi, d'autre idée, à caufe qu'elle a trop de rapport avec le refte du tableau. On voit cette femme tout-à-fait par le dos, qui eft de la plus belle carnation ; de forte que je ne regarde cette figure que comme un étude, à la quelle on a ajouté le refte pour remplir la toile. Mais il eft tems de retourner à notre tableau.

Je ne veux pas repréfenter Alexandre couché tout nud fur fon lit, mais vêtu de fes habits royaux ; car fans cela la porte ne pourroit pas refter ouverte. Je ne fuis d'ailleurs pas tenu à la lumière locale de l'appartement, à caufe que je repréfente une apparition de fantômes. J'ai donc ici le choix de deux lumières favoir, de tenir cette lumière auffi belle & auffi brillante que celle du foleil ; ou bien (ce qui vaudroit mieux) de répandre fur le tableau en géneral une lumière fombre & lugubre, afin d'exprimer de la manière la plus fenfible la nature du fujet & celle des figures vaguantes ; d'autant plus qu'il s'agit de la vanité des chofes humaines.

Fable comique.

La fable dit, que peu de tems après la création du monde, il s'éleva un différend entre Apollon & Diane, qui alors étoient encore fort jeunes, pour favoir qui des deux produiroit le plus bel animal, pour en orner la terre. Jupiter, comme père des Dieux, leur permit cet effai, & leur accorda, en même-tems, le pouvoir de fatisfaire leur defir. Apollon produifit un grand lion, qui fut admiré de tous ceux qui le virent. Diane, fâchée de voir tous les dieux attentifs à regarder avec furprife cet animal, & défefpérant de pouvoir en créer un pareil, fit paroître un chat qui reffemble, à la vérité, en quelque forte au lion, mais qui eft d'une grandeur & d'une force bien inférieures à cet animal, & autant au-deffous du roi des animaux que la lune eft au-deffous de l'aftre du jour. Apollon, irrité de ce que Diane avoit

osé lui disputer le prix, donna sur le champ la vie à une souris, pour faire comprendre par cette ironie combien le lion étoit au-dessus du chat. Sur quoi Diane, pour donner une nouvelle preuve de sa puissance, fit paroître à son tour un singe; animal dont la vue n'excita pas moins à rire que l'avoit fait celle du chat. Ce qui déplut tellement à la déesse, qui voyoit ses efforts inutiles, que pour se venger elle établit une inimitié éternelle entre le lion & le singe, ainsi qu'entre la souris & le chat.

Tableau de cette Fable.

Apollon est placé un peu à la gauche du point de vue, sous la figure d'un adolescent d'environ quatorze ans, tenant un sceptre à la main droite, qui porte sur sa hanche. Il est dans une position ferme & assurée, & montre un air imposant. A sa droite, à quelque distance de lui, est assis un grand lion. Vis-à-vis d'Apollon, un peu plus sur le devant du tableau est Diane, pareillement fort jeune, tenant de la main droite une flèche en l'air, & paroissant occupée à créer un singe, dont en effet la partie supérieure du corps est déjà hors de la terre, où le reste se trouve encore caché; & qui regarde en ricanant du côté de la souris, qui semble fuir, entre les jambes d'Apollon, le chat placé à côté de Diane.

Tous les dieux assemblés fixent les yeux d'un air satisfait sur ces animaux. Jupiter & Junon sont seuls assis sur une nue basse, au milieu des autres divinités. A quelque distance de Diane & d'Apollon, on voit Mercure & l'Aurore; & à la droite, sur le premier plan,

Mars & Bacchus, dont le premier eſt couché ſur une pierre. Vénus eſt aſſiſe ſur l'herbe avec l'amour. Plus loin, on apperçoit Rhéa & Cérès; dont la dernière repoſe ſur le giron de la première, & montre d'un air riant le ſinge. Entre ces deux figures & le nuage ſur lequel ſont placés Jupiter & Junon, eſt Saturne. A la gauche, ſur le devant, ſont Pallas & Eſculape, ayant d'un côté Ganymede & de l'autre Iris. Derrière Apollon eſt placé Momus qui avance le haut du corps, & s'appuie ſur ſa marotte, qu'il tient de la main gauche, regardant à la droite, en riant de manière qu'il fait voir toutes ſes dents. Du pouce de ſa main droite, qui eſt toute ouverte, il touche le bout de ſon nez. Tous les dieux ont l'air gai & ſatisfait, excepté Apollon, qui, comme nous l'avons déjà dit, montre une mine ſérieuſe & impoſante.

Tableau allégorique du libertinage.

Voyez ce jeune homme qui, nud & dépourvu de tous ſes biens, qu'il a diſſipés, paroit devant cette horrible idole, en proie aux remords & au déſeſpoir. Ce cruel vieillard qui ſe tient près de lui, vêtu d'une robe noire, les cheveux & la barbe treſſés en forme de tuyaux, a tout-à-fait le caractère d'un magicien. Il fait ſigne au jeune homme de ſe mettre à genoux devant l'autel, ſur une eſpèce de couſſin au travers duquel paroiſſent des ronces & des épines, mais ſur lequel il ſemble néanmoins vouloir le forcer de s'agenouiller. C'eſt la nature qui eſt couchée un peu plus loin ſur ce fumier, & qui fixe d'une

manière douloureuſe ſes yeux, noyés de larmes, ſur Cérès & Bacchus, qui, s'éloignant d'elle avec un air de mépris, lui refuſent leur ſecours. Le beſoin ſeul reſte près d'elle, accroupi ſur ſes talons, & n'ayant autour de lui qu'un vaſe caſſé & quelques reptiles rampans. Ces maſures ſont les reſtes d'un grand édifice ou d'un palais. Voyez quelle triſte perſpective s'offre derrière l'idole, & remarquez ſur le troiſième plan ce palais qui eſt éclairé en partie par la lumière brillante & pure du ſoleil, & en partie ombragé par de grands arbres touffus. Il me paroit voir deux ſphinx de marbre blanc placés ſur les baluſtrades qui ſont de chaque côté de la façade. A l'entrée, j'apperçois ſur les marches la prodigalité qui jete de l'argent qu'elle prend à pleines mains dans une corne d'abondance. La débauche joue ſur un tambour de baſque, tandis que des ſatyres danſent autour d'elle avec des femmes diſſolues. Plus loin, deſſous les arbres, on en voit d'autres qui s'occupent des plaiſirs de la table, couchés par terre près d'une fontaine. L'idole dont nous avons parlé plus haut, eſt une chimère compoſée de pluſieurs parties hétérogènes. Elle a la tête d'une grenouille, le haut du corps d'une femme, les bras en forme d'aîles de chauve-ſouris, les mains en pattes de lion, dont l'une lui ſert à montrer une grande bourſe pleine d'argent, & l'autre à s'appuyer ſur une harpie. Ses jambes & ſes pieds reſſemblent à ceux des ſatyres. Sa tête eſt ceinte d'une couronne de houx. Le jeune homme poſe le pied ſur une pierre tronquée, ſur laquelle on voit ſculpté en entier, ou du moins en partie, un petit autel

autel. La fortune le quitte en volant vers le devant du tableau, tandis que l'envie, placée derrière l'idole, ſemble rire ſous cape. *Neſarium vitæ & fortunæ diſpendium.*

CHAPITRE XXII.

Ce qu'il faut obſerver dans les ſujets d'hiſtoire repréſentés en pluſieurs tableaux ou compartimens, dans des ſalons ou des galeries.

Nous avons déjà remarqué pluſieurs fois que la vraiſemblance eſt une des choſes que le peintre doit principalement obſerver dans toutes ſes productions, ſans s'en écarter jamais en rien, ſous quelque prétexte que ce puiſſe être, tant pour les figures que pour les ſites, l'architecture, &c.

Pour parvenir à cette vraiſemblance, il eſt néceſſaire que les principaux perſonnages d'un ouvrage conſervent leur conformation, leur phyſionomie & leur couleur caractériſtiques.

Par la conformation j'entends les proportions du corps.

Par la phyſionomie, je veux dire les traits du viſage qui changent avec l'âge, étant d'abord jeunes, puis formés, enſuite tranquilles & mûrs, & enfin vieux.

Par couleur, il faut comprendre le coloris, qui eſt ou blanc, ou vermeil & animé, ou pâle, ou brun; avec des cheveux longs ou courts, noirs, bruns, châtains,

blonds ou roux, plats ou frisés; & une barbe longue ou crêpue : caractères qui doivent être conservés dans tous les tableaux du même sujet, tant pour les principaux personnages, comme nous l'avons dit, que pour les secondaires qui y sont nécessaires; sur-tout pour un nègre ou une nègresse, si l'on en introduit comme nécessaire à la pompe du sujet, à cause qu'on change rarement cette espèce d'esclaves; qui, par leur présence, servent à faire mieux reconnoître encore les personnes à qui ils appartiennent.

Il est donc essentiel, pour ne point se tromper, de savoir combien d'olympiades peut durer le sujet qu'on veut traiter; ainsi que d'examiner avec soin la différence des années dans lesquelles la première, la seconde, la troisième & la quatrième époques doivent être fixées, afin de donner à chaque personnage l'âge qui lui convient, c'est-à-dire, lorsqu'il n'y a point eu d'événement extraordinaire par lequel l'homme vieillit tout-d'un-coup & devient, pour ainsi dire, méconnoissable; de sorte que souvent un individu svelte & vif, se trouve, en peu de tems, replet & lourd, & ainsi du contraire; changemens qui cependant n'altèrent point totalement les traits du visage.

On m'objectera, sans doute, qu'en suivant ces observations à la rigueur, on fera diminuer la ressemblance, laquelle se perdra même entièrement par une grande vieillesse. Cela est vrai quant au coloris & la plénitude des chairs; c'est-à dire, dans les uns plus & dans les autres moins; mais les traits de la physionomie sont toujours des indices certains de ressemblance, à quelque grand âge

que l'homme parvienne. Il eſt donc néceſſaire qu'on faſſe même remarquer ces nuances de loin à loin. Alexandre étoit fort jeune lorſqu'il entreprit ſon expédition contre les Perſes, & il mourut à la vigueur de l'âge, après avoir terminé cette guerre. Il faut obſerver la même choſe dans l'hiſtoire de Darius & dans celle de Céſar, quoique ces deux grands hommes ſe ſoient faits connoître dans des âges différens de celui d'Alexandre. Jéſus-Chriſt dans le temple, au milieu des Phariſéens & des Scribes, n'étoit âgé que de douze ans; enſuite, dans un âge fait, il opéra des miracles, & fut accuſé & crucifié dans ſa trentième année.

Il reſte à obſerver encore que ſouvent la vie & les actions occupent une longue ſuite d'années, telles que celles de Romulus, de Jules Céſar, de Scipion, d'Alexandre & d'un grand nombre d'autres; ainſi que l'Ecriture ſainte nous offre celle de Jéſus-Chriſt, de Saint Jean, &c. dont je parlerai plus au long dans le *livre de la compoſition des tableaux & des allégories*, que je compte publier un jour.

Nous laiſſerons donc au Lecteur à juger de quelle conſéquence il eſt d'obſerver, dans la ſuite de différens événemens d'une hiſtoire, les convenances que nous venons d'indiquer; ſans parler de l'horizon qui doit être par-tout de la même hauteur, & d'égalité avec l'œil du ſpectateur, comme nous l'avons déjà indiqué pluſieurs fois.

Il en eſt de même de tous les corps ſolides & immobiles, tels, par exemple, qu'un temple, un palais, dont il faut de toute néceſſité conſerver la forme & l'empla-

cement, en changeant seulement le point de vue & la distance. A cette règle sont encore soumis l'ordre & les ornemens de l'architecture qu'on emploie, & cela dans toutes leurs parties, & pour les matériaux de construction même; en se rappellant néanmoins que le tems dégrade & détruit enfin tous les ouvrages de l'homme.

Quant aux appartemens & cours intérieures d'un édifice, ils doivent conserver toujours les mêmes ornemens, c'est-à-dire, les tapisseries, les tableaux, les bas-reliefs pour les uns; les fontaines, les statues, les bustes pour les autres.

On ne peut donc, selon moi, commettre de faute plus grossière que celle qu'on remarque dans les ouvrages de plusieurs maîtres, dont les différens tableaux d'une même histoire sont tout-à-fait disparates les uns des autres, tant pour la composition que pour la manière de l'exécution; de sorte que la suite d'un même fait devient souvent inintelligible, & qu'il est nécessaire d'une explication pour en connoître le sujet. L'un choisit l'antique, l'autre se sert du moderne; celui-ci donne à ses personnages une telle physionomie; celui-là leur imprime un caractère totalement différent, selon que son imagination le suggère; de manière que Virgile n'avoit pas tort de dire: *Amant alterna Camenæ.*

Je me souviens d'avoir vu deux tableaux, faisant suite d'une histoire véritable, dans lesquels le même général d'armée est représenté. Dans le premier il est revêtu d'une cuirasse, la tête nue, & plus ou moins dans le costume antique; tandis que dans le second, où il est triomphant & porté sur un bouclier, on lui a donné un

buffle, avec des bas & des fouliers, ainfi qu'un chapeau à plumet fur la tête, & une épée nue à la main. Les traits du vifage de ce héros n'avoient pas plus de reffemblance dans les deux tableaux. Je laiffe au Lecteur à juger quel effet doit produire cette incohérence, dont je pourrois citer plufieurs autres exemples; mais je crois en avoir dit affez pour ceux qui veulent réfléchir fur ce que je vais ajouter ici.

Il n'y a pas de meilleur moyen, felon moi, pour éviter cet inconvénient, que de prendre le plaftre du vifage d'un homme ou d'une femme du caractère dont on a befoin, foit gai, férieux, trifte, févère ou gracieux, dont on fe fervira depuis le commencement jufqu'à la fin, fous tous les afpects & fous tous les points de lumière néceffaires au fujet; en n'y faifant aucune altération, fi ce n'eft dans la fraicheur du coloris ou la plénitude des chairs, felon l'âge ou les circonftances où le perfonnage peut fe trouver.

Nous avons déjà parlé, dans un autre chapitre, de ce qui concerne l'attitude & les mouvemens du corps, qui font produits par les paffions qui occupent actuellement l'ame.

Il ne fera pas inutile, après tout ce que nous venons de dire de la compofition, d'ajouter ici deux réflexions importantes concernant la fituation de l'homme pendant l'été, & durant l'hyver, que nous ferons fuivre par une petite allégorie.

Tableau de la ſituation de l'homme pendant l'été.

Pendant l'été, l'homme ſe trouve accablé par la chaleur, laquelle cependant, en atténuant le ſang, le fait circuler avec plus de facilité par tout le corps, & donne par conſéquent plus d'aiſance aux membres pour agir avec grace & ſoupleſſe. La tête ſe relève, les épaules s'abaiſſent, les bras s'éloignent du corps, les jambes ſont écartées l'une de l'autre, tandis que les mains & les doigts s'ouvrent; de manière qu'on diroit que chaque partie du corps cherche, par ce moyen, à ſe rafraîchir, en laiſſant une libre circulation à l'air. La bouche eſt, pour ainſi dire, toujours ouverte; les paupières ſemblent être plus légères, à cauſe de la vivacité & de l'accélération que la chaleur donne aux humeurs; en occaſionnant, en même-tems, une vapeur continuelle qui s'élève vers le ſiége du cerveau, & qui retombe enſuite ſur les yeux. Les cheveux pendent le long du dos, étant paſſés derrière les oreilles qui reſtent preſque à découvert..

Tableau de la ſituation de l'homme pendant l'hiver.

Avant de repréſenter l'homme dans cette ſaiſon, il faut ſe rappeller que le ſang, dans lequel conſiſte la chaleur animale, ſe trouve chaſſé, par le froid qui s'inſinue par les pores, vers le centre du corps, & abandonne particulièrement les extrêmités, tels entr'autres que les doigts des mains & des pieds. Voila ce qui fait que,

pour ſe garantir du froid extérieur, l'homme laiſſe tomber la tête ſur la poitrine, lève les épaules, croiſe les bras en les ſerrant avec force contre le corps, & en cachant les mains ſous les aiſelles ; porte les genoux l'un contre l'autre, en les fléchiſſant un peu, & replie, en un mot, tout le corps ſur lui-même.

Les yeux ſont, pour ainſi dire, fermés, ou ne s'entr'ouvent qu'avec peine ; la bouche eſt bien fermée la lèvre ſupérieure ſe trouvant cachée derrière la lèvre inférieure qui va preſque toucher au nez. Les cheveux pendent négligemment ſur le front & ſur les épaules. Paſſons maintenant à l'allégorie en queſtion.

Il n'y a point de meilleur moyen pour ceux qui ont une mémoire foible ou trompeuſe, que de ſaiſir les objets ſur le champ ; c'eſt-à-dire, de mettre par écrit ce qu'ils veulent ſe rappeller, pour en faire uſage en tems & lieu, en ſe le rendant préſent à l'eſprit ; ce qui ne peut ſe faire qu'en ſuſpendant pour le moment trois de nos ſens, ſavoir, l'ouie, le goût & l'odorat, pour ne conſerver que ceux du toucher & de la vue ; ce que j'ai repréſenté par l'allégorie que voici :

« Voyez ce jeune homme, aſſis à cette table, une plume ou un crayon à la main. Vis-à-vis de lui eſt Mnémoſyne ou la mémoire, qui lui préſente un livre ouvert, poſé droit ſur la table, dans lequel on voit la figure de la vérité, que le tems, qui ſe tient de bout à côté du jeune homme, lui montre du doigt. De l'autre côté eſt la prudence, qui dirige ſa main. La vue & le toucher ſe tiennent près de la table. Les trois autres ſens ſont conduits, par la modération, dans un autre appartement, ſur l'ordre que

lui en donne le jugement. Derrière Mnémosyne on apperçoit l'esprit qui chasse devant lui une troupe d'enfans, qui représentent les vices & les amusemens frivoles qui nuisent à la mémoire, & qui ont chacun un signe caractéristique qui sert à les faire reconnoître, tels qu'un tambour de basque, une raquette, une coupe remplie de raisins, un pâté, une perdrix, une marotte, &c.



LE



LE GRAND LIVRE DES PEINTRES.

LIVRE III.

CHAPITRE PREMIER.

De la différence qu'il y a entre l'antique & le moderne.

IL eſt néceſſaire que nous nous occupions maintenant à obſerver la différence qu'il y a entre l'antique & le moderne; différence ſi conſidérable qu'on ne peut, en aucune manière, comparer les ouvrages des modernes à ceux des anciens; & moins encore réunir le goût des uns avec celui des autres, ſans produire des eſpèces de monſtruoſités. L'antique eſt beau dans tous les tems, au lieu que

le goût des modernes fuit conftamment, dans toutes les parties de l'art, les révolutions continuelles des modes & les caprices journaliers des prétendus connoiffeurs de notre tems. C'eft fur-tout dans la compofition des fujets d'hiftoire, de la fable & de l'allégorie qu'on remarque le plus ces difparités & ces idées auffi bizarres que mobiles.

C'eft par une fage économie & une convenance bien entendue que l'on diftingue le plus les grands maîtres; & qu'eft - ce qui peut être comparé à l'avantage d'inftruire l'efprit & de corriger le cœur, en charmant les yeux par de belles productions de l'art? On doit donc regarder comme un habile artifte celui qui non-feulement donne à tous les objets la forme & la couleur locale qui leur font propres; mais qui fait leur imprimer, en même tems, le caractère & l'expreffion qui leur conviennent. Auffi les génies élevés, qui ont fu atteindre à ce dégré de perfection, ne confondent-ils pas indiftinctement tous les objets, ainfi que le font des artiftes qui, en raffemblant plufieurs objets difparates entr'eux, produifent plutôt un cahos qu'un tableau. Il eft donc néceffaire qu'on s'applique avec foin à donner aux productions de l'art tout l'ordre & toute la clarté poffibles, afin qu'on en faififfe auffi facilement le fens que fi on en lifoit l'explication dans un livre; & lorfqu'on veut emprunter ailleurs quelques parties pour les introduire dans un ouvrage, il faut d'abord fe rappeller le fujet qu'on va traiter, afin de voir fi la convenance permet qu'on fe ferve de ces parties, fuivant le peuple qu'on doit mettre fur la fcène. Si c'eft, par exemple, un fait de l'hif-

toire de Darius * que vous allez repréſenter, ſongez alors à tout ce qui peut ſervir à rappeller les mœurs & le coſtume des Perſes. Eſt-ce Démoſthène dont il eſt queſtion; recherchez dans les uſages du peuple d'Athènes ce qui doit contribuer à embellir votre ſujet, & faites le paroître comme un héros magnanime * *. Voulez vous honorer la mémoire du grand Scipion * * *, repréſentez-le en guerrier Romain, & donnez-lui pour acceſſoires tout ce qui peut contribuer à rappeller ſes exploits & la grandeur de Rome: de cette manière, chaque choſe ſe trouvera placée ſuivant ſa convenance, & vous fournirez des preuves de vos connoiſſances dans l'hiſtoire des peuples, partie ſi néceſſaire à un artiſte qui veut traiter de grands ſujets. Après avoir ainſi diſpoſé vos objets, exécutez vos idées, en vous rappellant le lieu & le tems où l'évènement que vous traitez s'eſt paſſé Mais gardez-vous bien ſur-tout, en repréſentant des ſujets de quelque nation moderne de l'Europe, d'aller prendre les uſages & le coſtume des anciens peuples de l'Aſie, de la Grèce ou de l'Italie. Chaque contrée fournit abondamment à un artiſte obſervateur de quoi repréſenter, d'une maniére convenable, les évènemens qui s'y ſont paſſés; ce qui demande ſeulement une lec-

* On ſait que l'armée de Darius fut battue à Marathon, & qu'enſuite elle fut défaite par Miltiades, général des Athéniens.

* * Comme ayant conquis la Sicile, après avoir dévaſté entièrement l'Epidaure.

* * * Le deſtructeur de Carthage.

ture réfléchie des meilleurs historiens, tant anciens que modernes; car on ne peut nier que les connoissances d'un bon peintre, qui veut embrasser toutes les parties de son art, doivent être infiniment plus étendues que celles des autres artistes : la géométrie, la physique, l'histoire naturelle, la morale, l'histoire, ne sont qu'une partie des objets sur lesquels il doit avoir porté un œil attentif. Si, par exemple, c'est un fait de l'histoire ancienne dont il s'occupe, il faut qu'il évite soigneusement d'y introduire des inventions modernes, ou de nos jours *; de même qu'il faut éviter dans un sujet moderne tout ce qui tient aux mœurs & au costume de l'antiquité; car il est impossible que de pareils anacronismes & ces espèces d'incohérences puissent plaire aux personnes éclairées & de bon goût. Que le jugement préside donc à toutes vos productions, qui ne doivent point

---

* Ces sages réflexions de Lairesse nous rappellent la description d'un tableau, qu'on trouve dans les *Mémoires de l'abbé de Montgon*, *Tome II. pag.* 275; la voici : « Il y avoit (en 1725) un tableau » dans l'église de S. Gilles des pères Franciscains, près le palais à » Madrid, dans les fêtes de Noël, où j'ai vu au dessus de l'autel » le mont Parnasse avec le cheval Pégaze, Apollon, les Muses, » Hercule, Hector, Priam, & ensuite différens rois d'Espagne; & au » bas de cette représentation celle de la ville de Bethléem, & puis » l'étable où Jesus-Christ est né, avec la sainte Vierge en habit de » dame de cour; S. Joseph en celui d'un séculier avec une perruque » & une canne à la main, & le S. Sacrement entre deux; & dans » le lointain on apperçoit les Rois Mages à cheval avec un grand » cortége, suivant l'étoile qui les conduit. » *Note du Traducteur.*

s'écarter de la nature & de la vérité, en donnant à chaque personnage ce qui lui convient, sur-tout relativement au caractère qui lui est propre. C'est ainsi, par exemple, qu'on imprimera à Hercule & à Mars un caractère nerveux & robuste; tandis que le contour d'Apollon doit être coulant, svelte & gracieux; que Bacchus aura la plénitude des chairs & une certaine morbidesse; que Jupiter sera reconnoissable par cette majesté & cette grandiosité des formes qui appartiennent au maître des dieux: caractères qu'on ne peut bien saisir que par une étude des chefs-d'œuvre des grands maîtres & particulièrement de l'antique, qui présente quatre styles différens; savoir, le style male & robuste qui a été propre à la ville d'Athènes, & que Michel-Ange, les Carrache & toute l'école de Bologne ont imité; le style fini & léché, qui doit sa naissance à la ville de Corinthe, & dont Jean de Bologne avoit fait choix; le style suave & gracieux, qu'on prétend avoir été celui d'Apelle, de Phidias & de Praxitele, & qui, dit-on, est venu de la ville de Rhodes; enfin, le style austère, grand & correct, qu'avoient adopté Raphaël, le Poussin, &c., & que nous devons à la ville de Sicyone dans le Peloponnèse.

La peinture, comme on sait, étoit en telle estime chez les Romains, qu'il n'étoit permis qu'aux hommes d'une condition noble d'exercer cet art; & l'histoire nous apprend, en effet, que plusieurs personnes d'une naissance illustre n'ont pas dédaigné de manier le pinceau, de travailler le marbre, & de mériter un grand nom en décorant de leurs chefs-d'œuvre les temples & les palais, dans les tems où l'architecture étoit parvenue à sa plus haute

perfection. Mais, hélas ! quel changement n'ont point subi ces beaux-arts, & dans quel état de langueur ne sont-ils pas aujourd'hui, depuis que le goût des bambochades s'est introduit parmi nous ? A peine voit on de nos jours une seule bonne production pour cent ouvrages médiocres ou mauvais ; & les salons de la plus riche architecture ne sont plus décorés que de tableaux dont les sujets communs & trivials, tels que tabagies, lieux de débauche & autres semblables, révoltent l'esprit & déshonorent l'art.

Mais il est tems que nous fassions quelques réflexions sur le genre noble & familier, ou l'antique & le moderne ; que nous discuterons à fonds, afin de faire connoître la différence qu'il y a entre l'un & l'autre.

Le genre noble ou antique n'est point circonscrit dans des bornes limitées ; mais peut tout embrasser : l'histoire ancienne, tant sacrée que profane, la fable, ainsi que l'allégorie spirituelle & morale sont de son ressort ; de sorte qu'il comprend le présent, le passé & l'avenir, qu'il doit rendre d'une manière fixe & invariable.

Le genre moderne ou familier n'est pas libre dans son choix & se trouve d'ailleurs renfermé dans des limites fort bornés, puisqu'il ne peut servir qu'à représenter les choses actuelles, & cela même encore d'une manière incertaine & sujette à des variations continuelles. Le passé & l'avenir ne sont point en sa puissance, non plus que l'histoire, la fable & l'allégorie, tant poétique que philosophique & morale. Qu'on se représente d'après cela ce qu'est aujourd'hui la peinture, & pourquoi elle ne peut plus être considérée comme un art noble & li-

béral, & moins encore avoir quelque analogie ou quelque connexion avec l'antique. Je pourrois en indiquer plusieurs causes, mais je ne les alléguérai point ici pour deux raisons; la première: c'est que les idées des hommes sont fort différentes, & que chacun juge & raisonne d'après ses passions & suivant que le dicte son intérêt. La seconde, qui est la principale, parce que je ne veux point me faire soupçonner de prévention & de partialité. Mais pourquoi cacher ma pensée, & craindre des reproches non fondées? Je dis donc que les bambochades, quelques agréables qu'elles puissent paroître, ne doivent être considérées que comme des sujets de délassement pour l'artiste; & je soutiens que les peintres qui, pendant toute leur vie, ne produisent que ce seul genre de tableaux, doivent réellement être placés parmi les simples artisans; puisque ces espèces d'ouvrages ne doivent plus alors être regardés comme des productions de l'esprit, mais seulement comme le travail d'un ouvrier.

On comprendra facilement par ce que je viens de dire, que c'est la raison, l'esprit & le jugement qui ont présidé à la peinture des anciens, & qui l'ont porté à un si haut degré de perfection; tandis que chez les modernes l'ignorance, la paresse, & un stupide entêtement rendent l'art méprisable & le tiennent dans l'état languissant où nous le voyons aujourd'hui. Ce seroit même en vain qu'on voudroit chercher à donner à la peinture son ancien lustre; car lorsque les abus se sont enracinés jusqu'à un certain point, il est fort difficile de les extirper. Aussi les artistes de nos jours osent-ils soutenir que l'art est porté assez loin lorsqu'on sait imi-

ter, avec un pinceau moëlleux & léché, la nature telle qu'elle ſe préſente à nos yeux, ſans la corriger ou l'embellir; tandis que les anciens ont cherché à donner à leurs figures la plus grande beauté idéale poſſible; parce qu'ils étoient convaincus qu'une belle phyſionomie & des formes agréables font ſur l'ame des ſpectateurs l'impreſſion qu'on deſire, ſoit de joie ou de triſteſſe, ſuivant la convenance du ſujet; tandis que la nature commune & groſſière nous révolte plutôt qu'elle ne nous attache. Pluſieurs peintres même, loin de rendre la nature telle qu'elle pourroit l'être, pour approcher de la perfection idéale, cherchent, au contraire, à la dégrader ainſi que l'ont fait le Bamboche, Oſtade, Brouwer, Molenaar & pluſieurs autres, dont les ouvrages ſont néanmoins d'autant plus admirés de certains amateurs, qu'ils ont défiguré davantage la nature; ce qui ne peut être attribué qu'à un goût corrompu, & à une abſolue ignorance des ouvrages des anciens.



CHAPITRE

CHAPITRE II.

Manière de rendre le moderne, ou ce qu'on appelle Peinture de genre, *d'un ſtyle noble & d'un ſtyle familier.*

LES continuelles révolutions des choſes humaines fourniſſent à l'artiſte aſſez de ſujets pour exercer ſon talent, ſans qu'il ait beſoin d'avoir recours à l'hiſtoire ancienne, à la fable ou à l'allégorie. Il peut, par exemple, s'occuper à mettre ſur la toile les cérémonies religieuſes dans les temples & les égliſes, les conſeils & les aſſemblées des nations, les jeux publics & ſcèniques, ainſi que les uſages particuliers des différens peuples connus. Toutes ces choſes, quelque diſparates qu'elles paroiſſent entr'elles, peuvent être rendues dans le goût ancien & dans le goût moderne, en ayant ſoin ſeulement de ne point s'écarter des convenances néceſſaires. Pluſieurs artiſtes peuvent même s'occuper d'un ſeul & même ſujet, ſans qu'ils ſoient obligés de ſe copier les uns les autres, quoiqu'ils partent tous de la même idée. Cela me paroît ſi important que je crois devoir en parler ici ; d'autant plus que je ne ſache pas que perſonne ait juſqu'à préſent traité cette matière.

François Mieris a non-ſeulement imité d'une manière exacte & finie ſon maître, Gérard Dow, dans la partie que nous appellons *Peinture de genre*, ou le moderne fini & gracieux ; mais il l'a même ſurpaſſé dans quelques parties ; & c'eſt ainſi que le célèbre Pouſſin a été, dans

l'antique, le digne émule de Raphaël, le prince des grands maîtres de l'Italie. Suivons donc l'exemple de ces artistes, dans le genre qui s'accorde le mieux avec notre goût; car quoiqu'il soit plus digne de louange, sans doute, de marcher avec le Poussin sur les traces de Raphaël, que de chercher avec Mieris à surpasser Gérard Dow; il vaut mieux cependant être l'égal de ce dernier, dans le goût moderne, que d'être médiocre, dans le goût de Raphaël. Je me souviens cependant d'avoir vu un tableau de chevalet du vieux Mieris, dont la beauté est toujours présente à ma mémoire, & qui me remplit d'admiration chaque fois que j'y pense. C'étoit une figure jusqu'aux genoux, d'une palme de hauteur, représentant la peinture qui tient un masque à la main, dont la tête, la coëffure, les draperies & l'attitude égaloient le plus bel antique; & qu'aucun artiste de notre tems n'a, selon moi, surpassé.

Si l'on est curieux de savoir où l'on peut puiser les connoissances du beau, nous dirons que c'est dans les livres qui en traitent & qui indiquent les règles des belles proportions du corps humain, en ayant en même-tems devant les yeux les plus parfaits modèles en plâtre des statues antiques. Peut-être m'objectera-t-on que ces plâtres ne représentent pas la chair. Cela est vrai; aussi ne les indiquons-nous point ici pour apprendre le coloris, mais seulement pour imprimer dans l'esprit la correction, la beauté & la grace du dessin, qui conduisent à la perfection des formes; tandis que la nature seule peut nous servir de modèle pour le coloris, ainsi que je pourrois le prouver par l'exemple de plusieurs peintres médiocres qui ont eu un très-beau coloris, ce qui les faisoit admirer de la tourbe

des connoiſſeurs ; tandis qu'ils n'étoient pas en état de deſſiner correctement une tête, une main ou un pied.

On ne peut donc pas regarder les peintres modernes comme des artiſtes, puiſqu'ils ſe bornent, en général, à copier ſervilement la nature ; ce qui n'eſt tout au plus qu'une imitation vicieuſe ; & malgré toute la vérité qu'on pourra donner aux contours & au coloris de pareilles productions, elles ne mériteront jamais l'eſtime des vrais connoiſſeurs. Mais lorſque la nature & l'art ſe trouvent réunis enſemble par un génie éclairé qui ſait en rejeter toutes les parties défectueuſes, gratuites ou inutiles, & dont l'exécution réponde à la beauté des idées, alors il ne peut manquer d'en réſulter des chefs-d'œuvre dignes de la plus grande eſtime. Il en eſt de même des figures nues, qui ne peuvent être belles, ſi l'on n'y donne pas tout l'idéal dont elles ſont ſuſceptibles, tant dans les proportions de l'enſemble, que de chaque partie en particulier. C'eſt ainſi, par exemple, que l'admirable Antoine Van Dyk a brillé dans le goût antique, ainſi que dans le moderne, parce qu'il a toujours obſervé dans l'un & dans l'autre les trois qualités eſſentielles dont nous avons parlé plus haut ; ſavoir, la correction, la beauté & la grace.

Tâchons donc d'imiter l'exemple que cet artiſte nous a donné & qui rendra à jamais ſon nom célèbre ; car il eſt le premier qui ait porté la peinture moderne à ce dégré de perfection qui lui a mérité le nom d'art ; ce qui nous fait aſſez connoître la différence qu'il y a entre un peintre qui ne s'arrête qu'au goût moderne, & à copier ſervilement la nature avec ſes défauts, & celui qui a étudié

l'antique & qui cherche à donner à ſes productions la beauté idéale, c'eſt-à-dire, la plus grande grâce poſſible. Cette différence eſt même ſi grande que je ne puis aſſez m'étonner de ce qu'il y ait, de nos jours, ſi peu d'artiſtes qui en ſoient frappés & qui tâchent de s'élever au-deſſus de la nature commune; de ſorte que le bon goût ſemble être auſſi rare aujourd'hui que la vertu même, qui paroît être bannie de la terre, ainſi que l'étoit autrefois la divine Aſtrée *; tandis que le vice, né de l'Erèbe ** & de la terre, triomphe impunément. Mais comment cela pourroit-il être autrement, puiſque l'amour aveugle regne ſur tous les cœurs, & que l'Anthéros *** n'eſt plus connu ?

Cette frappante diſparité entre le goût des anciens &

---

* On ſait que par *Aſtrée* on comprend la juſtice, l'innocence & toutes les vertus divines. Elle étoit fille d'un des Titans & de Thémis, ſuivant Héſiode; mais Ovide dit qu'elle étoit fille de Jupiter & de Thémis. A l'âge d'or elle vint habiter la terre, qu'elle quitta lorſque les hommes s'abandonnèrent aux vices.

** Par l'Erebe, on entend la nuit ou l'enfer; d'autres prétendent qu'il étoit le dieu de l'enfer, & qu'il épouſa la nuit. Virgile en fait un fleuve du Tartare:

Illius ergò
Venimus & magnos Erebi *tranſnavimus amnes.*
ŒNEID.

*** Cicéron (*Liv. III de la nature des dieux*) diſtingue quatre Vénus. Il dit que la troiſième étoit fille de Jupiter & de Dioné, & que d'elle & de Mars naquit *Anthéros*. Suidas, Pauſanias & Porphyre en parlent auſſi.

des modernes ne doit être attribuée qu'à la différence des mœurs, des ufages & du coftume, d'où réfultent des manières particulières de voir les chofes & d'en juger; d'autant plus qu'en général l'homme eft naturellement plus enclin à imiter le mal que le bien; ce que je ne puis mieux faire comprendre que par le tableau allégorique que voici :

Un jeune peintre, tenant une palette & des pinceaux à la main, eft accompagné par la vigilance, & conduit par un amour aveugle vers la ftatue de la nature, dont Vulcain couvre le vifage d'un voile. Le foleil, qui fe trouve placé derrière le jeune homme, éclaire toute cette ftatue. Mercure, tenant d'une main fon caducée & de l'autre une étoile au-deffus de fa tête, vole ou fe trouve affis fur un nuage. Voici l'explication de ce tableau allégorique. La nature doit être l'objet du peintre; le foleil eft l'emblême du favoir ou du génie; Vulcain fert à repréfenter la partie épaiffe & groffière de l'air, ou la partie terreftre de l'homme; & Mercure nous indique le deftin inévitable auquel il eft foumis. Voilà pour ce qui concerne le peintre moderne.

Voici une autre allégorie, qui ne diffère de la première que par ce qu'au lieu de Vulcain qui couvre d'un voile la nature, on voit ici Pallas qui ôte ce voile; & qu'Anthéros occupe la place de l'amour ou de Cupidon. Ce qui nous donne à connoître que l'efprit, repréfenté par Pallas, fymbole de la fageffe, doit préfider aux productions de l'art; tandis qu'Anthéros qui repréfente l'amour de la vertu, y conduit le peintre, accompagné de la vigilance.

Afin de faire mieux comprendre encore notre idée fur ce fujet nous allons nous fervir d'une troifième allégorie.

Nous repréfentons donc deux adolefcens du même âge. L'un eft placé fur la terre, devant la figure ou la ftatue de la nature. L'autre fe trouve à côté ou derrière cette ftatue fur une plinthe ou fur un pied. Près du premier on voit Vulcain; le fecond eft accompagné de Minerve, qui eft l'image du génie ou de la perfection de l'homme; tandis que Vulcain fert à nous en indiquer l'imperfection ou la partie terreftre. Le foleil éclaire la figure entière de la nature, fur laquelle viennent tomber les angles des rayons vifuels qui partent des yeux des deux jeunes artiftes. Les rayons du premier vont depuis les pieds jufqu'à mi-corps de la ftatue, & ceux du fecond depuis les pieds jufques par-deffus le fommet de la tête. Nous laiffons au Lecteur à juger qui des deux artiftes peut embraffer & difcerner le plus de la ftatue de la nature, qui fe trouve ici également éclairée par-tout, celui qui n'en voit que la partie la moins parfaite, ou celui dont la vue en embraffe le tout; c'eft-à-dire, celui qui ne poffède que la partie de la pratique ou de l'imitation, ou bien celui qui, à cette partie, joint celle de la théorie ou de l'idéal? Ce que nous venons de dire des artiftes, peut auffi être appliqué aux amateurs & aux connoiffeurs, dont les uns ne s'arrêtent qu'à l'apparence, tandis que le petit nombre de gens inftruits jugent des productions de l'art par les traces du génie ou par l'intention du maître.

Je fuis perfuadé que la plûpart des hommes, quoique leur éducation ait été négligée, peuvent, dans un âge

mur, élever leurs idées aux grandes choſes, & parvenir à la perfection de l'art ou de la ſcience qu'ils embraſſent. C'eſt ainſi que Demades & Démoſthène ſont devenus de grands orateurs, malgré la conformation vicieuſe de leurs organes. Héraclite nous fournit un pareil exemple dans la philoſophie; & Socrate, né, ſuivant ſon propre aveu, pour tous les vices, n'a-t-il pas été le plus vertueux des hommes? Il ne faut donc pas être ſurpris de ce que pluſieurs grands hommes, en tous genres, ſont parvenus à un mérite éminent, en dépit, pour ainſi dire, de la nature même.

Je ne parlerai point ici de beaucoup d'autres qui, nés dans un état médiocre, ont paſſé leur jeuneſſe dans des occupations viles, & qui néanmoins ſont parvenus à ſe diſtinguer avantageuſement. Ainſi, par exemple, on a vu Polydore de Caravage, qui fut obligé de faire le métier de manœuvre juſqu'à l'âge de dix-huit ans, & qui devint enſuite un grand maître, en voyant les chefs-d'œuvre de Raphaël, dont il préparoit le mortier qui ſervoit à ſes peintures à freſque. Ainſi Quintin Meſſys, après avoir été ſerrurier juſqu'à ſa vingtième année, s'adonna alors à la peinture, & ſurpaſſa pluſieurs maîtres de ſon tems; pour ne point parler de Martin Heemskerk, fils de payſan, qui a mérité le nom de Raphaël de la Hollande, & d'André Mantegna, qui, de ſimple pâtre, s'eſt élevé au rang de grand peintre.



CHAPITRE III.

Caractères du ſtyle familier, ou ce qu'on appelle communément Peinture de genre, *dont l'artiſte trouve par-tout des modèles.*

COMME les artiſtes, ainſi que tous les hommes en général, ſont gouvernés par diverſes paſſions, ils ont auſſi chacun une différente manière de voir les choſes; de ſorte que les uns ſont portés au grand, au noble & au ſublime, tandis que le choix des autres ne tombe que ſur ce qui eſt commun & meſquin; ce qui nous oblige à parler de toutes les parties de l'art, afin de nous rendre utiles aux différentes claſſes de peintres.

On ne peut douter que chaque artiſte ne s'applaudiſſe de ſon choix, qu'il regarde comme le meilleur, & qu'il ne cherche véritablement à s'y diſtinguer; & en effet, les bambochades & les ſujets de la nature commune ne demandent pas moins de talent dans l'exécution-pratique, que les grands ſujets tirés d'Homère, de Virgile, ou de l'hiſtoire; quoiqu'il ſoit plus facile, à la vérité, d'exécuter des choſes qu'on a tous les jours ſous la vue, que celles qu'on ne voit, pour ainſi dire, que par les yeux de l'eſprit, qui doit ſe repréſenter, par comparaiſon, les événemens dont on a entendu faire le récit, ou qu'on a lus dans l'hiſtoire. Voilà auſſi la raiſon pourquoi Rubens & Van Dyk, qui vivoient dans le grand

grand monde, ont arrêté leurs regards ſur la partie la plus ſublime de l'art; tandis que Jordans & Rembrant ont adopté ce qu'on appelle proprement *Peinture de genre*, & que le Bamboche & Brouwer ont montré un goût bas & commun, chacun ſuivant les idées qu'il avoit puiſées dans la claſſe d'hommes qu'il fréquentoit. Offrons maintenant un exemple ou deux de ce qu'on appelle *Peinture de genre* ou *ſtyle familier*.

PREMIER TABLEAU.

De la Vertu.

On voit ici la vertu aſſiſe devant une grande glace ſur le cadre duquel ſont ſculptés pluſieurs monſtres & reptiles ſinguliers & bizarres. La vertu, qui ſe voit entièrement elle-même dans cette glace, tient à la main une couronne de ſerpents entortillés de laurier. Son regard eſt ſérieux & tranquille, ſon attitude noble, & ſon ajuſtement reſſemble à celui d'une *Roma*. A côté d'elle ſont quelques enfans qui regardent attentivement les monſtres repréſentés ſur le cadre de la glace qu'ils ſe montrent avec le doigt en riant. L'un de ces enfans eſt coëffé du bonnet de la folie; l'autre porte ſous ſon bras un nid avec de jeunes oiſeaux; le troiſième a un tambour de baſque à la main; le quatrième tient une coquille avec de l'eau dont il forme, avec un chalumeau, des bouteilles de ſavon; le cinquième, s'amuſe avec une poupée. La moitié de ces enfans ſont des garçons, & l'autre moitié des filles. Le ſens de ce tableau eſt

trop clair, je penſe, pour avoir beſoin d'explication.

SECOND TABLEAU.

De la Vanité.

Ce tableau repréſente un ſallon qui reçoit la lumière par une grande fenêtre du côté droit. Au milieu de ce ſallon, vers le fond, eſt placé, ſur une table, un grand globe céleſte ſur lequel on apperçoit quelques conſtellations; & contre le pied de ce globe eſt poſé un livre ouvert. A la gauche du point de vue eſt une porte entr'ouverte, qui ſert à deſcendre, par des marches, dans une cour où l'on voit une fontaine & une baluſtrade qui fuit vers le point de vue, & ſur laquelle ſont placés pluſieurs vaſes & des buſtes d'hommes célèbres. Le fond eſt terminé par le côteau d'une montagne. Du côté gauche du ſallon, ſur le premier plan, eſt une eſpèce de buffet, placé ſur une plinthe où l'on monte par deux marches, & aux deux côtés de laquelle eſt une baluſtrade fort baſſe & maſſive. Au milieu du ſallon, de même ſur le premier plan, ſe trouve une table ronde avec un miroir & d'autres choſes propres à la toilette, dont ſe ſert une jeune femme aſſiſe devant le miroir, avec le ſein découvert & habillée d'une étoffe de ſoie fort légère. De la main gauche, elle tire ſur ſon ſein une boucle de ſes cheveux du côté droit, en ſe regardant de côté dans le miroir; tandis que, de la main droite, elle prend dans une boîte un collier de perles. A la fenêtre ſont deux enfans, un garçon & une fille. Le garçon tient

une coquille ou petit vafe à la main, en s'appuyant du coude fur le bord de la fenêtre; tandis qu'avec un chalumeau il forme des bouteilles de favon de l'eau qui eft dans le vafe. La petite fille, montée fur une efcabelle, s'appuie fur fa main droite, & de l'autre, qui eft ouverte, elle montre, en riant, les bouteilles de favon qui circulent dans le fallon; ce qui fait tourner la tête au petit garçon, qui, de la main droite, tient le chalumeau dans le vafe. A la droite du globe célefte eft placé un vieux philofophe penfif, qui porte l'index de fa main droite au front, tandis que de la main gauche il tient un compas placé fur le globe. Devant le buffet rempli d'argenterie, & qui eft à moitié ouvert, on voit de face une femme âgée, dont la tête eft un peu penchée vers l'épaule gauche, & qui fe frotte les mains. Au pied de la baluftrade de derrière du buffet, eft une fille à genoux occupée à nétoyer cette baluftrade avec un linge & de l'eau contenue dans un vafe qui eft près d'elle. Le fallon eft carrelé de marbre d'Italie.

La robe du philofophe eft d'un violet foncé; celle du petit garçon près de la fenêtre eft blanche, & celle de la petite fille d'un beau bleu. Les vêtemens de la femme affife à la toilette font blancs, & d'un rouge tendre,avec une nuance bleuâtre. Son corps eft ceint d'une écharpe bleu foncé. La femme âgée, placée devant le buffet, eft vêtue d'une draperie bleue verdâtre, mais un peu paffé; les manches en font d'un jaune tendre. Le vêtement de la fille, au pied du buffet, eft d'un gris clair; fon col eft garni d'un collier de perles. La table eft couverte d'un tapis verd foncé.

Je crois qu'il eſt néceſſaire que j'explique au Lecteur mes idées ſur la compoſition du tableau que je viens de décrire, à cauſe que quelques perſonnes jalouſes ou mal intentionnées ont prétendu qu'il eſt impoſſible qu'un homme frappé de cécité, puiſſe parler des règles de l'art pour la diſpoſition des figures & de leurs couleurs locales. Voici donc mon raiſonnement.

Je commence d'abord par placer les choſes inanimées, enſuite les figures, & je finis par les couleurs locales de ces objets.

Dans la ſeconde diſpoſition, c'eſt-à-dire, des objets mobiles, je parle de la fenêtre, des tables & du buffet. Je ne dis pas, à la vérité, de quel côté de la table ſe trouve aſſiſe la femme occupée à faire ſa toilette; parce que cela eſt inutile, à cauſe que le miroir doit être placé entre cette femme & la fenêtre, pour qu'elle reçoive la lumière de face & voie ſon viſage de la manière la plus favorable dans la glace; car, comment ſe pourroit-il autrement qu'elle préſentât ſon ſein par-devant, puiſque ſa tête doit ſe voir de profil. Elle ne peut pas non plus ſaiſir la boucle de ſes cheveux de la main droite, pour prendre de la gauche le collier de perles; car cela détruiroit la grace de ſon attitude, & l'obligeroit à ſe montrer de profil depuis la tête juſqu'aux pieds.

Voyons maintenant ſi le philoſophe pourroit être autrement placé qu'il ne l'eſt. D'abord il ne peut pas ſe trouver à la gauche, pour deux raiſons. 1°. A cauſe que ce côté-là du globe ſe trouve, pour ainſi dire, totalement dans l'ombre, ce qui l'empêcheroit de faire ſes obſervations. 2°. Parce qu'il ſe trouveroit alors en grande

partie éclairé, & offriroit par conséquent à peu près la même attitude que la femme assise, tandis que ces deux figures doivent former contraste entr'elles. Mais si on le plaçoit devant le globe, on ne pourroit plus voir ce globe, & l'attitude du philosophe seroit sans mouvement & sans expression. Il faut donc nécessairement qu'il soit à l'endroit où nous l'avons placé. Il en résulte aussi l'avantage que, recevant plus d'ombre que de lumière, la femme assise acquiert par là plus de beauté ; & se détache mieux du tableau. Sa position actuelle lui permet assez de voir la sphère & d'y faire ses observations, par un simple mouvement du corps ; à cause qu'un côté du globe se trouve éclairé, tandis que l'autre se trouve dans l'ombre.

On peut en dire autant de la matronne placée devant le buffet, qui, de même que les autres figures, ne peut pas, selon nous, se trouver dans une position plus favorable, ni plus convenable.

On pourroit exécuter cette idée en se servant pour cela de portraits, pour représenter une famille entière. Mais examinons maintenant quelle est la morale que nous offre ce tableau. La femme assise devant la toilette & celle qui se tient de bout devant le buffet garni d'argenterie, sont toutes deux une image de la vanité. Peut-être dira-t-on que la première pourroit aussi représenter la mondanité, & la seconde, qui, en riant, se frotte les mains, l'avarice ; de même que l'homme placé près du globe, dont nous avons fait un philosophe, pourroit indiquer l'amour des sciences. Mais je réponds que cette assertion n'est que spécieuse ; car, en expliquant notre tableau de cette manière, il n'en résulteroit pas une allégorie exacte,

mais ſeulement un mélange de différentes idées incohérentes & diſparates, qui n'offriroient aucun ſens. Il paroît donc néceſſaire que nous donnions une explication exacte de notre intention dans la diſpoſition des divers objets qui compoſent ce tableau, en commençant par le fond.

Les buſtes & la fontaine qu'on voit en perſpective, ainſi que la fille qui nétoie la baluſtrade du buffet, ont tous pour objet la vanité; ainſi que le philoſophe qui, avec un compas, meſure le globe céleſte, ſert à repréſenter la vanité des ſciences & des ſpéculations humaines; car qui eſt-ce qui peut pénétrer les ſecrets de la nature? Nous avons déjà expliqué le ſens allégorique de la femme occupée de ſa toilette, & de la matronne qui contemple avec ſatisfaction ſon argenterie; tandis que la fille qui eſſuie la baluſtrade, eſt une image de la ſervitude, qui eſt une ſuite des beſoins factices que l'homme s'eſt formés. Ainſi tout ce que repréſente ce ſujet nous donne l'idée de la vanité; ce qui néanmoins ſeroit peut-être difficile à comprendre, ſans les deux enfans qui s'amuſent à faire des bouteilles de ſavon, qui ſont, pour ainſi dire, le nœud qui ſert à lier enſemble les différentes figures de cette compoſition, dont chacune ſans cela pourroit offrir, comme je l'ai déjà remarqué, un ſens particulier, & auroit par conſéquent beſoin de ſe trouver iſolée. Et ſi l'on vouloit introduire pluſieurs paſſions dans un tableau, il faudroit alors toujours y ajouter quelque figure emblématique pour en faire bien comprendre le ſens; car il n'en eſt pas d'un tableau comme d'une gravure faite pour ſervir de frontiſpice à un livre, où l'on introduit des figures allégoriques de toutes les matières qui y ſont traitées.

Au reste, ce tableau nous paroît offrir un sens moral assez juste de ce que nous voyons journellement, car chaque figure y a le caractère qui lui convient. L'homme est adonné à l'étude des sciences; les femmes cherchent à accumuler des richesses; les filles passent leur jeunesse dans les plaisirs & la frivolité, & les enfans ne sont occupés que de leurs jeux innocens & puériles : de sorte que ce tableau ne présente par-tout que des images de la vanité des choses mondaines.

Quant à l'ordonnance des draperies & de leurs couleurs locales, j'en laisse le choix à nos peintres modernes, pour en disposer librement, suivant leur manière de voir. Je n'en ai parlé ici que parce que ce sujet peut être rendu dans le goût antique, qui se trouve si éloigné de celui de nos jours, qui cependant fait l'admiration de nos prétendus connoisseurs.

CHAPITRE IV.

Des Draperies & du Costume.

ON ne peut pas douter que les peintres aient, de tous les tems, varié dans leur choix, ainsi qu'ils le font encore aujourd'hui, relativement au costume; car il y a toujours eu ce qu'on peut appeller des peintres de mode; & comme chaque pays est d'une différente température, chaque peuple a adopté une manière de se vêtir analogue au climat qu'il habite, & qu'il regarde par conséquent comme la meil-

leure. Il ne faut donc pas s'étonner de ce que les peintres de mode ou de genre, adoptent, en général, aveuglément le coſtume actuel de leur pays, quelque bizarre qu'il puiſſe être; & qu'ils l'introduiſent par-tout, en le variant ſeulement ſuivant la mode du jour, qu'ils ne manquent même jamais de charger dans leurs ouvrages. Cependant les peintres modernes ont les mêmes ſecours de l'art qu'avoient les anciens pour varier leurs productions, & les ennoblir par un choix raiſonné; ſavoir le deſſin, la compoſition, le coloris, le clair-obſcur, les draperies, les acceſſoires, &c. Un bon peintre de genre doit donc ſurtout ſe garder ſoigneuſement de mêler enſemble le goût antique & le moderne, ce qui produiroit un compoſé monſtrueux, & d'autant plus ridicule qu'il peut trouver dans les uſages de ſon tems tout ce qui lui eſt néceſſaire pour remplir ſes compoſitions. Il en eſt de cela comme des écrivains qui mêlent des mots étrangers à la langue Hollandoiſe, aſſez riche par elle-même pour n'avoir pas beſoin de ce ſecours, ainſi que Hoofd & Huygens l'ont prouvé, & comme on peut s'en convaincre par la lecture des ouvrages de Vondel, qui par la pureté de ſa diction a mérité le nom de Virgile de la Hollande.

Une choſe aſſez ſingulière, c'eſt que les peintres de genre qui ſuivent rigoureuſement le coſtume du jour, ainſi que les amateurs qui admirent leurs productions, trouvent ridicule la manière dont nos aïeux s'habilloient, ſans ſonger que la mode actuelle qu'ils obſervent avec tant de ſoin, ne paroîtra pas moins bizarre à nos neveux, & cela avec raiſon. Mais le comble de l'abſurdité eſt de donner aux perſonnages de l'Ecriture ſainte ou de l'hiſtoire

l'hiſtoire ancienne, nos vêtemens étroits & guindés, ainſi qu'on en trouve néanmoins des exemples chez des peintres modernes.

Peut-être me demandera-t-on ſi nos peintres de genre, qui s'occupent à repréſenter des marchés publics, des aſſemblées du peuple, des jeux ſcéniques, des événemens domeſtiques, &c., ne doivent pas être placés parmi les peintres de figure? Oui, ſans doute, s'ils ne s'écartent point de cette route; & plus encore, s'ils choiſiſſent des ſujets qui ne tiennent point à une époque fixe & connue, tels entr'autres que les paraboles de la Bible; & ces ſujets font une impreſſion d'autant plus vive & d'autant plus profonde ſur notre eſprit, qu'on ſe ſert pour cela des uſages & des coſtumes anciens ou étrangers; vu que les changemens dans les vêtemens des peuples éloignés ne frappent & ne révoltent pas autant que ceux qu'éprouve la mode du pays qu'on habite, ainſi que celle des peuples limitrophes. Mais il en eſt tout autrement des ſujets hiſtoriques de l'Ecriture ſainte, & de ceux tirés d'Ovide, de Virgile, & d'autres écrivains, ainſi que nous l'avons déjà remarqué plus haut. Cependant combien de peintres modernes ne trouve-t-on pas, qui oſent donner à Sophoniſbe, à Lucrece & à Didon, tout l'accoûtrement de nos dames-d'atours, & qui les placent dans un ſallon meublé, à la manière meſquine de nos jours. N'a-t-on pas vu auſſi le Dominicain armer Enée d'un caſque & d'une cuiraſſe de fer, & ne ſait-on pas que Rubens a donné des gantelets à l'un des gardes de Thaleſtris, reine des Amazones. Tâchons donc de nous inſtruire par la lecture de ce qui eſt véritablement beau & convenable,

pour rejeter ce qui eſt inutile ou mauvais; car la trop grande abondance de biens nuit ordinairement, ainſi que l'a remarqué le célèbre Bartolet. Evitons ſur-tout de ſurcharger notre mémoire, en embraſſant trop d'objets à la fois, & ne conſultons que les livres qui peuvent nous conduire à la connoiſſance de l'art, ainſi que les deſſins & les gravures des meilleurs maîtres; ſinon il eſt à craindre que nous nous perdions dans nos idées, ſans pouvoir diſtinguer ce qui peut contribuer à nous conduire à la perfection; ſavoir, au bon goût des anciens, qui conſiſte dans la beauté, c'eſt-à-dire, en une parfaite proportion des membres, & un juſte rapport de ces parties entr'elles & avec le tout, comme nous l'avons déjà dit plus haut; ainſi que dans les attitudes gracieuſes, & dans les mouvemens tranquilles & nobles des membres, ſans rien changer ou altérer. Le jet des draperies & la diſpoſition aiſée des plis, ſuivant les formes du nud, ne contribuent pas moins à la perfection des ouvrages de l'art, ainſi que le grand Raphaël, de même que ſon digne émule le Pouſſin & quelques autres en ont donné l'exemple, en imitant les productions des anciens.

Quant au jet des draperies & à la diſpoſition de leurs plis, je ſuis perſuadé qu'on ne peut parvenir à bien en connoître toute la beauté que par le moyen du mannequin; puiſqu'on n'eſt pas toujours à même de prendre l'antique pour modèle dans cette partie, ou de copier ſans ceſſe, ainſi que le font quelques artiſtes, les maîtres modernes qui y ont le plus excellé, tels que Raphaël, le Guide, l'Albane, le Pouſſin, &c; en ſe flattant, ſans doute, de parvenir à la perfection en ſuivant cette route battue.

On ſait néanmoins que Raphaël, qui n'avoit pas cette reſſource, a cependant excellé dans cette partie. Si l'on me demande pourquoi pluſieurs autres grands maîtres, tels que le Titien, le Tintoret, Paul Véroneſe, Jules Romain, Michel-Ange, le Dominicain, le Baſſan, &c., n'ont pas mérité, à cet égard, le même éloge que Raphaël? Je répondrai qu'il faut l'attribuer à ce qu'ils n'ont pas fait uſage, comme lui, de la nature, c'eſt-à-dire, du mannequin, qui ſert à nous faire bien connoître la nature des étoffes; quoiqu'au reſte on pourroit peut-être reprocher à Raphaël de n'avoir pas aſſez varié ſes draperies, lorſque le ſujet le permettoit. Cependant perſonne n'a été auſſi idéal dans cette partie que lui, ſi ce n'eſt le Pouſſin, qui, à l'exemple de Raphaël, a de même conſtamment employé le mannequin, ſans ſe contenter de le copier, ainſi que l'ont fait pluſieurs autres peintres, qui n'ont pas connu la nature des étoffes & des plis qui réſultent de leur poids ſpécifique.

Il ſe préſente ici une autre queſtion, ſavoir, d'où vient que chaque artiſte, pour ainſi dire, adopte une différente manière de faire le jet des draperies & la diſpoſition des plis? Ce qu'il faut attribuer à ce qu'ils n'emploient ni la nature, ni le mannequin, ou parce qu'ils emploient mal l'un & l'autre, & ne ſuivent que leur caprice, qui leur fait adopter telle ou telle manière. Les uns, par exemple, choiſiſſent les étoffes légères, telle que la ſoie, tandis que d'autres préfèrent le drap & les autres étoffes lourdes & péſantes. Ceux-ci font uſage de plis minces, & donnent pour raiſon qu'ils ne peuvent pas ſupporter les plis épais de Paul Véronèſe, du Titien & de Rubens.

Ceux-là chargent leurs figures de toutes eſpèces de plis; ſans ſonger que les draperies ne ſont faites que pour couvrir avec grace le nud, & non pour le cacher & en défigurer les formes. D'autres encore, à l'exemple de Pierre de Cortone, ſe ſervent de plis longs & minces comme des tuyaux, & ne conſultent que les gravures qui leur offrent de pareils modèles. Il y en a enfin qui ne s'écartent point de la manière des anciens. Cependant ces différens goûts ſont également mauvais, quand on ne les varie point ſuivant les circonſtances & la nature des étoffes.

La décence & la convenance ne ſont pas moins requiſes dans les draperies & dans les plis, que dans les attitudes & les mouvemens des figures mêmes. Chaque perſonnage doit avoir le coſtume qui lui appartient, ſans qu'il faille s'arrêter à ce que l'hiſtoire nous apprend de la bizarrerie de quelques grands hommes de l'antiquité ſur ce point. Ne repréſentons donc pas Caligula, Néron & Héliogabale avec des habits efféminés, mais d'une manière convenable à des empereurs Romains. Que le grand Pompée ne paroiſſe pas dans le coſtume que Cicéron & Atticus ont blâmé, comme trop galant pour un général d'armée. On ſait que Cicéron a reproché auſſi à P. Clodius qu'il portoit des bas rouges qui ne convenoient pas à un ſénateur Romain, mais bien à un jeune homme à qui les couleurs vives & brillantes ſont propres. Mais s'il faut éviter cette incohérence, on doit ſe garder de tomber dans le défaut contraire en faiſant marcher Caton d'Utique nu-pieds & couvert d'un ſimple manteau, attaché ſur la poitrine par deux courroies, ainſi que nous l'apprend Sabel-

licus, ou en habit de payſan, comme le dit Plutarque. Gardons-nous ſur-tout de faire paroître Diogène avec ſa mal-propreté cinique, ou le philoſophe Epaminondas couvert de haillons.

Il eſt bon ſouvent d'imiter l'antique, c'eſt-à-dire lorſque le ſujet le demande ou le permet; ſavoir, lorſqu'on veut repréſenter des dieux & des déeſſes, des ſtatues de marbre, des bas-reliefs, ou d'autres ouvrages ſemblables. On dit que Raphaël a beaucoup étudié l'antique, cela eſt vrai; il a même introduit dans ſes compoſitions des ſtatues entières des anciens, ainſi que je l'ai vu de mes yeux. Quant à moi, je penſe qu'il n'y a pas de meilleur modèle que la nature, & je préfère pour les draperies mon mannequin à Raphaël & à tous les autres maîtres.

On ne peut douter qu'il n'y ait une certaine convenance à obſerver dans la diſpoſition des plis; cependant peu de peintres ſe ſont diſtingués dans cette partie de l'art; & cela, ſans doute, à cauſe qu'on la regarde comme peu digne d'attention; & qu'on croit en avoir aſſez fait lorſqu'on en laiſſe la réuſſite à un heureux hazard : ce qui eſt une manière de voir bien vicieuſe. Les grands maîtres qui nous ont précédés penſoient tout autrement à cet égard, puiſqu'ils ont cherché à imiter les Grecs dans cette partie, qu'ils croyoient fondée ſur des principes fixes & invariables, ſur leſquels nous allons faire quelques réflexions.

Les draperies dont on couvre les figures doivent être diſpoſées autour des membres de manière que les plis qui ſe trouvent ſur les parties les plus éclairées ne reçoivent

point de fortes ombres, ni un jour trop vif; en prenant garde ſur-tout de ne point former de faux contours, qui interrompent & détruiſent les formes des membres, & de ne point les couper par des ombres trop profondes. En un mot, les draperies doivent être jetées de manière qu'elles ne reſſemblent pas à des vêtemens ſans corps; c'eſt-à-dire à un amas d'étoffes ſans ſoutien. Il faut ſur-tout chercher à obtenir de grandes & belles maſſes, pour les diſpoſer le plus convenablement qu'il ſera poſſible. Il doit y avoir une plus grande quantité de plis ſur les parties qu'on voit en raccourci, que ſur celles qui ſe préſentent dans toute leur grandeur géométrique. Dans les ſujets où il y a pluſieurs figures, il faut chercher à mettre de la variété dans les draperies; c'eſt-à-dire, qu'il faut leur donner différentes qualités d'étoffes ſuivant leur rang & leur dignité, ainſi que ſuivant les circonſtances actuelles du ſujet, & le coſtume du pays.

On ſait que la grâce des figures d'une belle proportion conſiſte, en grande partie, dans le contraſte des membres; il en eſt de même des draperies, qui ne peuvent être belles ſans une heureuſe diſpoſition contraſtée des plis. Cependant on ſe contente, en général, de copier en cela quelque bon maître, ſans même chercher à y mettre de la variété, ainſi que nous l'avons déjà dit plus haut; tandis que la nature ſeule peut nous conduire à la perfection dans cette partie.

Il eſt connu comme une règle certaine, que les plis des vêtemens longs & étroits, ſoit d'une étoffe fine ou groſſière, ne peuvent pas conſerver leur forme naturelle, lorſque les membres qu'ils couvrent ſont en action, à

cauſe qu'ils n'ont pas aſſez de jeu pour ſe prêter à ces efforts; ce qui fait que ces draperies étranglées produiſent de longs plis étroits & aigus, ainſi qu'on en voit dans les ſtatues Grecques, qu'on prétend avoir été imités d'après des draperies mouillées. Les plis de cette eſpèce donnent une grande grace à une belle attitude; à cauſe que, par le tiraillement & l'affaiſſement de ces plis, les parties élevés & larges du corps, conſervent non-ſeulement leurs formes, mais auſſi de grandes maſſes de lumière, qui donnent tant de grace aux figures; tandis que les grands & larges plis y produiſent, au contraire, de grandes maſſes d'ombre.

Il nous reſte à remarquer que ce que nous venons de dire des plis, ne doit être regardé que comme le réſultat de la nature des étoffes, ſans l'intervention de l'art; ce qui ne ſuffit pas; car il faut que l'art vienne ici au ſecours de la nature, lorſque celle-ci ſe trouve en avoir beſoin. Nous allons donc indiquer le meilleur moyen de ſe ſervir du mannequin dont l'utilité ne peut être révoquée en doute; de ſorte que je penſe même qu'il n'eſt pas moins néceſſaire de l'employer pour les draperies, qu'il eſt utile de deſſiner d'après le modèle pour apprendre à connoître le nud; & la ſeule différence que je mets entre l'un & l'autre, ne conſiſte qu'en ce qu'il faut commencer par le nud pour s'appliquer enſuite à la draperie. Je ſuis étonné même de ce qu'on néglige aux académies de deſſin & de peinture de joindre le mannequin au modèle. Nous allons tâcher de ſuppléer à cette négligence, en indiquant la meilleure manière de ſe ſervir du mannequin.

On doit d'abord s'occuper, pendant quelque tems, à

tracer des esquiſſes ſur du papier blanc, non pour chercher la plus belle diſpoſition des plis; mais la manière la plus sûre & celle qui s'accorde le mieux avec la nature & la raiſon; en ne s'arrêtant qu'à la diſpoſition des principales parties. On commencera donc par la poſe de la plus belle attitude, d'une figure en pied, pour la deſſiner avec ſoin, en traçant le trait ou contour d'une manière ferme avec une plume, & en indiquant foiblement les ombres; après quoi on marquera, avec de légères hachures de ſanguine, la diſpoſition des plis, en partant d'abord de l'épaule droite vers la hanche gauche; de-là on ira vers le genou droit; & du genou droit on continuera enfin vers le pied gauche. Voilà la règle générale, dont toutes les autres prennent leur ſource, ſoit qu'on mette deux, trois ou quatre différentes draperies les unes ſur les autres, chacune ſuivant ſon eſpèce & la nature de l'étoffe. On peut en agir de même avec une figure aſſiſe, tant par-devant, que par-derrière & ſur les côtés.

Il nous reſte à obſerver ici quelles ſont les draperies ou les étoffes qui, par leur nature, conviennent le mieux à être miſes les unes ſur les autres, pour obtenir une belle diſpoſition de plis. Des deux étoffes, on doit en prendre une qui ſoit groſſière ou lourde; de ſorte que ſi la draperie de deſſous eſt lourde celle de deſſus devra être légère; ſi c'eſt celle de deſſous qui eſt lourde, il faudra la repréſenter étroite & avec peu de plis; tandis qu'on donnera à celle de deſſus autant de plis qu'on le jugera à propos. Remarquez auſſi que le drap ſur le drap ne produit pas un bon effet, à cauſe que les plis

de

de deſſous nuiſent naturellement à ceux de deſſus. La ſoie ſur la ſoie fait aſſez bien, principalement lorſque le vêtement de deſſous forme beaucoup de plis, & ſi la draperie de deſſus eſt ample & volante. Ce travail préliminaire étant fini, on pourra faire des eſquiſſes d'après les ſtatues antiques. Enſuite, on placera le mannequin & l'on y diſpoſera, de la manière la plus convenable, les draperies, ſuivant les eſquiſſes qu'on en aura faites; en tirant ces draperies de côté & d'autre, juſqu'à ce qu'on ait obtenu la diſpoſition des principaux plis, dans l'intérieur deſquels on trouvera facilement à arranger les petits plis qui y ſont néceſſaires.

Il eſt certain que les vêtemens de deſſous, tels que ceux de toile, ne peuvent pas avoir trop de plis, même ſur les parties unies; mais ces plis pour paroître naturels doivent être aiſés & ſans roideur. Pierre de Cortone a paſſé en cela les bornes de la convenance, en mettant par-tout indiſtinctement de larges plis; ce qui eſt contre la nature; car les draperies de deſſus, dont l'étoffe conſerve ſa tendance à s'elargir, ne doivent pas former une auſſi grande quantité de plis que celles qui ſont étranglées autour du corps. Mais il arrive preſque toujours qu'on charge ce qu'on cherche à imiter des autres. C'eſt ainſi, par exemple, que pluſieurs peintres qui ont tâché de ſaiſir le deſſin mâle & vigoureux du Carrache, ont fait de leurs figures, tant jeunes que vieux, des Hercules, en enlevant, par-ci par-là, les morceaux de chair, comme s'ils tailloient dans un rocher. Il faut donc, ſuivant le précepte d'Horace, chercher à éviter également Scylla & Charibde; & s'é-

tudier à connoître la nature des draperies, afin de leur donner les plis convenables, ſuivant la tendance qu'elles ont à s'élargir, & l'affaiſſement cauſé par leur poids ſpécifique. Netscher, ce célèbre peintre, mort à la Haye, avoit un talent ſingulier pour peindre les étoffes, & particulièrement le linge.

Ajoutons ici quelques réflexions ſur les vêtemens des perſonnes de différens âges des deux ſexes.

Il eſt ſéant à une femme mariée, tant jeune qu'âgée, d'avoir la tête couverte d'un linge; tandis que les jeunes filles doivent laiſſer flotter librement leurs cheveux, ou les attacher ſimplement ſur la tête par un ruban ou un réſeau.

Il convient qu'un jeune homme ait la tête découverte, avec les cheveux attachés par-derrière avec un ruban. Mais les vieillards doivent ſe couvrir la tête ſoit avec un bonnet ou avec une eſpèce de turban de toile ou de ſoie.

Il ne faut point qu'on voie les cheveux des vieilles femmes, dont la tête doit être enveloppée de linges, ou couverte d'un pan de leur mante.

Les jeunes filles de ſix à douze ans, ne connoiſſent point encore, à cet âge innocent, la pudeur & la honte; de ſorte qu'on peut les repréſenter habillées légèrement; la poitrine ſans ſeins, & ſouvent les bras ainſi que les jambes nuds; en leur donnant quelquefois de ſimples ſandales.

Les filles de douze à vingt ans, ont déja acquis toute leur croiſſance, & c'eſt à cet âge que le ſein eſt dans toute ſa beauté. Elles ſont par conſéquent plus réſer-

vées ; ce qui fait qu'elles ſe couvrent le ſein d'un voile ou d'une chemiſette attaché ſur les deux épaules. Quelquefois cependant elles laiſſent appercevoir la moitié d'un ſein. Il faut que leurs vêtemens de deſſous ſoient d'une étoffe légère, afin qu'on puiſſe appercevoir la beauté des formes de leur corps.

On ne doit donc pas les ſurcharger de draperies ; & quand même la convenance exige qu'elles aient quelque étoffe lourde, il faut du moins alors que le haut du corps reſte libre, afin que le mouvement puiſſe en être gracieux. Il peut y avoir toujours un léger renflement aux hanches. Les jambes doivent ſe trouver couvertes juſqu'aux pieds.

Les femmes mariées, de vingt à trente & même quarante ans, qui ſont ſous la protection d'un mari, ont, en général, plus de hardieſſe & moins de pudeur. Elles ſe montrent par conſéquent un peu plus à découvert, & font voir leur ſein, leurs bras & leurs jambes ; ayant pour chauſſure des ſandales, & quelquefois des brodequins, plus ou moins riches, ſelon leur état. Souvent elles ſe ſervent d'une longue mante attachée ſur les épaules par un nœud ou par une agraffe, pour en couvrir les enfans qu'elles ſont obligées de porter. Il faut d'ailleurs que leur tête ſoit couverte, & ce n'eſt que rarement qu'elles laiſſent voir leurs cheveux. Il ne convient pas à une femme qui porte un enfant d'avoir le col garni de perles, ni de marcher nu-pieds ; & on peut quelquefois orner leurs bras de bracelets.

Les vieilles femmes, de cinquante à ſoixante & ſoi-

xante-dix ans, ne doivent pas être repréſentées avec certaines parties du corps découvertes, tels que le col, les épaules les bras, les jambes, à cauſe que ces parties n'offrent plus rien de beau, ni d'agréable à la vue ; de ſorte qu'il convient de les cacher entièrement, & de leur couvrir la tête de linges, ou plutôt d'une mante d'étoffe groſſière ; de manière qu'on ne voie que les mains & une partie du viſage. Leurs pieds ſont, en général, garnis d'une chauſſure convenable à leur rang.

Ce que je viens de dire ne doit pas toujours être ſuivi à la rigueur, parce qu'il n'y a point de règle ſans exception. Deux draperies d'une étoffe lourde & groſſière, ne peuvent pas, par exemple, être miſes l'une ſur l'autre, ſi ce n'eſt à des perſonnes d'un grand âge ; & le vêtement de deſſous doit alors être un peu étroit & ſans plis ; afin que celui de deſſus puiſſe en former librement de grands & de beaux. Et comme l'homme perd avec l'âge les formes heureuſes de la beauté, & ne préſente plus les attitudes gracieuſes de la jeuneſſe, il n'eſt pas néceſſaire alors de s'arrêter beaucoup au jet des draperies, pourvu qu'elles aient une diſpoſition libre & aiſée, comme ſi elles ne couvroient qu'un bloc, à moins que les figures ne ſoient aſſiſes. On obſervera les mêmes règles pour les perſonnes d'un âge moins avancé & qu'on couvre d'un manteau ; en obſervant ſeulement qu'une des draperies, ſoit celle de deſſus ou celle de deſſous, ſoit plus lourde que l'autre, afin de pouvoir diſpoſer heureuſement les plis, ainſi que je l'ai déjà remarqué. Mais comme les belles formes du corps font une des plus grandes beautés des figures juveniles,

il faut avoir grand ſoin de ne pas les dérober à l'œil, & de faire enſorte que les draperies laiſſent toujours appercevoir le nud des parties qu'elles couvrent, & qu'elles ne doivent pas cacher.

CHAPITRE V.

Du Coſtume en général, & particulièrement de celui des femmes.

NOUS ne nous arrêterons pas ici à faire des recherches ſur le coſtume de chaque peuple en particulier, qui varie non-ſeulement ſuivant les ſaiſons de l'année, mais encore ſuivant la mode. Nous ne donnerons que des idées générales de celui dont on peut faire uſage pour l'hiſtoire ancienne, que nous partagerons en trois claſſes; ſavoir, en coſtume domeſtique, dans l'intérieur des familles; en coſtume public, & en coſtume de cérémonial. Nous commencerons par celui des matrônes.

Le coſtume domeſtique des matrônes, dans l'intérieur des familles, conſiſte en une chemiſette blanche, fermée autour du col, avec des manches; par-deſſus cette chemiſette on doit leur donner une robe qui leur couvre tout le corps, depuis les épaules juſqu'aux pieds, pareillement avec des manches ſerrées autour du bras.

En public on fera paroître une matrône, la tête & le viſage couverts d'un voile ou d'une mante qui les enveloppe entièrement.

Aux cérémonies publiques de toute eſpèce, leur tête

eſt couverte, ou plutôt ornée d'une pièce d'étoffe précieuſe, ou de quelqu'autre coëffure enrichie de pierres fines, ſuivant le rang & la qualité des perſonnages. Alors la mante pend librement ſur les épaules, ſur-tout lorſque les figures ſont aſſiſes ou qu'elles ſe repoſent; le ſein doit être couvert d'une riche étoffe, & le corps garni d'une ceinture précieuſe.

Les jeunes femmes ont, en général, par-deſſus leur chemiſette qui eſt très-fine, un autre vêtement fort léger de ſoie, mais ſans manches, à cauſe que la chemiſette en a de fort larges, qu'elles retrouſſent quelquefois juſqu'au coude. Ce vêtement eſt attaché ſur les deux épaules, & pend librement deſſus le ſein, juſqu'aux genoux à-peu-près, ſe trouvant arrêté au-deſſous du ſein par une ceinture plus ou moins riche, ſuivant leur condition. Les cheveux ſont ſouvent retrouſſés deſſous une pièce d'étoffe précieuſe, ſans ornement & ſans pierres fines.

Lorſqu'elles paroiſſent en public, & quand elles ſortent de la maiſon, leur ſein eſt à moitié couvert, & les boucles de leurs cheveux flottent librement ſur leurs épaules; ou bien leurs cheveux ſont treſſés & attachés artiſtement ſur la tête, avec des rubans de toutes les couleurs, & quelquefois avec des fleurs, ſuivant la ſaiſon de l'année.

Aux cérémonies publiques elles portent une mante, compoſée de deux pièces, dont l'une tombe par devant & l'autre par-derriere, & qui ſont attachées ſur les épaules par des nœuds ou des agraffes. Ce vêtement deſcend juſqu'au deſſous du genou. Quelquefois elles laiſſent une épaule nue, en détachant l'une des agraffes; & dans ce cas la

mante eſt attachée par une ceinture autour du corps.

Les jeunes filles ſont, en général, (tant dans l'intérieur de la maiſon qu'en public) vêtues d'une chemiſette fort fine, par-deſſus laquelle elles portent un vêtement d'une étoffe légère, convenable à leur âge, & qui deſcend un peu plus bas que les genoux. Ce vêtement eſt de même que la chemiſette, ouvert ſur les côtés, & attaché, par-ci par-là, avec des rubans, qui, le plus ſouvent, ne ſont pas noués, afin de conſerver un libre mouvement aux jambes. Quelquefois ce vêtement eſt attaché par une agraffe ſur l'épaule. Le ſein, les épaules, ainſi que les bras, ſont le plus ſouvent nuds. Leurs cheveux flottent librement ſur les épaules. Mais il y a, en général, une ou deux treſſes attachées avec un ruban, près de la tête, & qui vont tomber par derrière. Les bracelets, les colliers de perles ou d'autres pierres précieuſes, ne ſont pas des ornemens qui conviennent à cet âge-là.

Il nous reſte encore à remarquer avant de finir ce chapitre, qu'en repréſentant des ſujets d'hiſtoire, il faut avoir ſoin de ne pas découvrir d'une manière indécente les figures qu'on eſt obligé d'y introduire, particulièrement celles des perſonnages d'un haut rang, & des femmes honnêtes; afin qu'on ne confonde point une reine ou une héroïne avec une courtiſanne; & c'eſt ſur-tout dans les ſujets tirés de l'Ecriture ſainte, de Plutarque, de Tite-Live, & d'autres graves hiſtoriens, qu'il faut porter cette attention.

On eſt plus libre à cet égard dans les ſujets de la fable & des tems héroïques, juſqu'au règne de Numa; car c'eſt

à cette époque que les peuples commencèrent à ſe civiliſer ; & les mœurs à s'épurer. Les fables d'Ovide, telles, par exemple, que celle de Pſyché, &c, ne demandent pas à être traitées avec la même auſtérité, & permettent qu'on repréſente les figures un peu plus nues ; en faiſant néanmoins une diſtinction entre Circé, Médée ou Armide, & Hirzé, Coronis ou Alcinoé.

Les bacchanales & les fêtes de Vénus, de Flore & de Priape, n'exigent aucune décence, & l'on peut même s'y permettre quelques licences convenables à ces ſujets érotiques ; en obſervant toutefois de ne pas trop bleſſer la modeſtie & la pudeur.





LE GRAND LIVRE DES PEINTRES.

LIVRE IV.

CHAPITRE PREMIER.

Des Couleurs & de la manière de les diſpoſer.

IL eſt ſurprenant que la diſpoſition bien entendue des couleurs & la belle harmonie qui en réſulte dans une compoſition, ſoit d'hiſtoire, de payſage, d'architecture ou de nature morte, captivant, comme on le ſait, ſi agréablement la vue, perſonne n'ait encore ſongé à donner des principes fixes qui puiſſent ſervir à opérer cette charmante magie d'une manière ſûre & invariable.

Le contraſte des attitudes ou des mouvemens des figures

eſt fondé ſur des règles certaines, dont on peut s'inſtruire en peu de tems, & qu'on peut même enſeigner aux autres. La proportion des membres peut pareillement être démontrée d'une manière géométrique, ainſi que l'a remarqué Albert Durer; & il en eſt de même du clair-obſcur, dont on acquiert une connoiſſance fondée par les loix de la perſpective. La diſpoſition des couleurs l'une à côté de l'autre, ou l'une ſur l'autre, eſt donc, ainſi que la méthode de les rompre & de les fondre enſemble, la ſeule partie ſur laquelle on ait négligé juſqu'à préſent de jeter quelque lumière; quoique le charme du coloris & de ſon harmonie, ſoit, ſans contredit, un des plus puiſſans moyens que le peintre puiſſe employer pour attirer & pour fixer la vue ſur les productions de ſon art; vérité dont il eſt facile de ſe convaincre, en comparant l'effet d'une gravure parfaitement bien exécutée dans toutes ſes parties, avec un tableau dont le coloris eſt brillant & vrai.

La manière particulière de colorier, que chaque maître, pour ainſi dire, adopte, ſuivant ſon goût ou plutôt ſon caprice, ne doit être attribuée qu'à l'ignorance où ſont la plupart des peintres, qu'il y a une méthode fixe & invariable que l'artiſte doit ſuivre pour produire les différentes teintes, ſelon la convenance des objets; de même qu'un habile jardinier parvient, en ſuivant certains principes, à varier à l'infini les nuances & les formes mêmes des fleurs. Mais pour atteindre à cette perfection, il faut que le peintre faſſe une étude approfondie de la nature & de l'effet des couleurs, d'après la manière de les diſpoſer, de les rompre & de les noyer enſemble,

ainſi que de les glacer. Qu'on ne ſe décourage donc point à faire des recherches qui peuvent conduire à la perfection. Moi-même, combien de tems n'ai-je pas employé à trouver le vrai emploi des couleurs ? découverte que je vais expoſer au jeune artiſte, afin de le conduire, autant qu'il me ſera poſſible, dans la bonne route de l'art.

Je vais donc commencer par indiquer le nombre des couleurs. Il y en a ſix ; ſavoir, trois capitales ou franches : le jaune, le rouge & le bleu ; & trois mêlées : le verd, le pourpre & le violet, auxquelles on donne le nom de couleurs rompues.

Le noir & le blanc ne ſont pas comptés parmi les couleurs, & on ne les conſidère que comme des moyens de mettre les autres utilement en œuvre.

Toutes ces couleurs ont leurs qualités & leurs ſignifications particulières ; c'eſt ainſi, par exemple, que le noir eſt pris pour les ténèbres ou l'obſcurité ; le blanc pour la clarté ou la lumière ; le jaune pour la ſplendeur & la gloire ; le rouge pour la violence ou l'amour ; le bleu pour la piété ou l'eſſence divine ; le pourpre pour la puiſſance ſuprême ; le violet pour la ſoumiſſion ou l'obéiſſance ; & le verd pour la ſervitude.

Quant aux couleurs en elles-mêmes, ce ne ſont que certaines qualités de la matière, qu'on ne peut diſtinguer que par l'intervention de la lumière ; & c'eſt ainſi que le blanc eſt un corps dont toutes les couleurs tirent leur principe, & ſans lequel elles ne pourroient pas être viſibles pour nous.

C'eſt par les couleurs qu'on donne, dans la peinture,

de l'âme & de la vie aux objets; car ſans leur effet, il ne ſeroit pas poſſible de diſtinguer un être animé d'un être impaſſible; ni même la lumière des ténèbres. Elles ſont donc d'une grande puiſſance, puiſqu'elles réuniſſent & embelliſſent tout par leur accord & par leur harmonie; tandis que de leur déſunion ou de leur trop forte oppoſition réſulte la dureté & l'incohérence. C'eſt par leur moyen auſſi qu'on fait fondre les objets dans le vague de l'air, & qu'on les rend indécis; ainſi qu'on les détache avec force d'un fond dur.

C'eſt la variété des couleurs qui fait la plus grande beauté, tant des productions de la nature que de celles l'art; ſur-tout lorſque la diſpoſition en eſt faite par une main habile dans un tableau. Rien n'attache plus la vue & ne charme davantage l'eſprit que leur accord & même leur contraſte bien raiſonné; car il n'y a, ſans doute, rien qui produiſe un effet plus magique qu'un payſage avec un beau ciel d'azur; de vertes campagnes parſemées de mille fleurs différentes; divers plans, dont les uns ſont rouſſâtres ou jaunâtres, & les autres bleuâtres ou griſâtres, ſuivant leur diſtance & la nature des terreins; des arbres dont la variété n'eſt pas moins grande, tels que le brun cyprès, le ſaule griſâtre, le blond olivier, le blanc peuplier, l'aune verdoyant, le rouge ſapin, le gai tilleul, &c. Joignez à cela la diverſité des fabriques & des monumens de toutes les eſpèces de marbre & de pierres, dont les couleurs ſagement mariées ne produiſent pas un effet moins beau & moins pittoreſque; car tout dépend d'un ſage accord, ſans lequel le luxe & la profuſion ne ſervent qu'à prouver la ſtérile abondance de l'artiſte.

Cette ſage économie des couleurs demande une connoiſſance approfondie de leur nature & de leur force, afin que l'artiſte puiſſe opérer librement & d'une manière ſûre ; de même qu'un écrivain qui connoît toute la valeur des lettres, ne s'occupe, en compoſant, que de l'arrangement des mots & des phraſes. Il en eſt de la diſpoſition des couleurs comme de celle des figures d'une compoſition dont il y en a toujours une qui eſt la principale, & ſuivant laquelle toutes les autres doivent être groupées ; car ſans ce ton général, ſoumis à la couleur principale & dominante, il ne peut pas y avoir de l'harmonie dans un tableau. Et ſi, par haſard, il étoit néceſſaire d'employer les trois couleurs capitales, dont nous avons parlé plus haut, l'une à côté de l'autre ; il faudroit alors placer d'abord le jaune, enſuite le rouge à côté du jaune, & le bleu après par derrière : diſpoſition par laquelle on obtiendra un accord paſſable.

L'on peut opérer de la même manière avec les trois couleurs ſecondaires, en mettant le pourpre le premier, enſuite le violet & le verd le dernier, comme ayant le moins de force de ces trois couleurs, auxquelles on donne le nom de couleurs rompues, à cauſe qu'elles tiennent leurs qualités du mêlange des premières, qui ſont franches & pures. C'eſt ainſi, par exemple, que le pourpre eſt produit par le rouge avec un mêlange des deux autres ; le violet par le rouge rompu avec du bleu, & le verd par le bleu & le jaune mêlés enſemble.

Mais quoique chaque couleur ait ſa qualité & ſa force particulières, elles n'ont cependant point de rang, ni d'ordre qui leur ſoient propres ; car une couleur vigou-

reuſe & brillante occupe quelquefois la place d'une couleur tendre & ſourde; ainſi que cette dernière tient par fois lieu de la première, ſuivant que le ſujet & les circonſtances l'exigent; car ſans cela le jaune devroit toujours ſe trouver ſur la principale partie, & les autres couleurs viendroient enſuite, ſuivant leur dégré de force; de ſorte qu'il n'y auroit jamais de variété dans leur diſpoſition; d'où réſulteroit bientôt la ſatiété & le dégoût.

Cependant ſi la principale partie d'un tableau eſt formée (ſoit par le choix du peintre ou par la nature du ſujet) de couleurs claires ou tendres; les autres parties qui s'y trouvent autour, ne pourront y nuire, quelque belles & fortes que puiſſent en être les teintes, pourvu qu'elles ſe trouvent placées ſuivant les règles connues de l'harmonie.

De même, ſi c'eſt le jaune, le rouge, le bleu ou le verd qui occupe la principale partie, laquelle par-là ſe détache fortement, il faut répandre ce même ton dominant par petites maſſes ſur les autres parties; mais de manière qu'elles paroiſſent devoir leur origine à la maſſe principale, & que, malgré cet iſolement, elles ne ſemblent former qu'un ſeul tout, & ne produiſent qu'un ſeul effet général.

Ce que je viens de dire ſuffit, je penſe, pour ce qui regarde la diſpoſition des couleurs en général; mais cela ne peut être exécuté que par un choix convenable des fonds, dont les objets doivent ſe détacher de manière à produire leur effet néceſſaire; c'eſt-à-dire, en évitant les fonds ſur leſquels les objets paroiſſent durs & découpés,

ou font papilloter les yeux ; & en choiſiſſant, au contraire, ceux dont ils ſe détachent d'une manière agréable & dans leſquels leurs contours ſe fondent & s'arrondiſſent doucement. Je vais en indiquer quelques exemples.

Le blanc produit un bon effet ſur toutes les eſpèces de fonds ſombres, excepté ſur celui d'un jaune ardent.

Le jaune clair ſur le pourpre, ſur le violet, ainſi que ſur le bleu & ſur le verd.

Le bleu tendre ou clair ſur le verd, ſur le violet & ſur le jaune, qui n'eſt pas trop brillant ni trop chaud.

Le verd clair ou tendre ſur le pourpre, ſur le violet & ſur le bleu.

Le violet tendre ſur le verd & ſur le bleu.

Le noir, le violet, le verd & le pourpre, font bien ſur un fond blanc ; mais le jaune & le bleu n'y conviennent pas.

Sur le jaune clair on peut mettre le violet, le pourpre & le verd.

Sur le rouge tendre, mettez le verd & le bleu.

Sur le verd tendre, ſervez-vous du pourpre, du bleu, du jaune & du violet.

Sur le bleu tendre, employez le jaune foncé, le rouge & le verd.

Mais en voulant mettre du bleu foncé ſur du jaune clair ou du jaune clair ſur du gros bleu, on produira un effet fort dur. Il y a encore d'autres couleurs qui, quoiqu'elles ne ſoient pas dures par elles-mêmes, produiſent néanmoins enſemble un mauvais effet, ou paroiſſent, pour ainſi dire, ſans force, à moins que l'une ou l'autre ne ſoit extrêmement rompue, ou même ſalle. Tel eſt entr'autres l'effet du

pourpre ſur le rouge; du rouge brillant ſur le jaune; du verd ſur le jaune; du pourpre ſur le bleu ou ſur le violet; du blanc ſur le jaune vif; & il en eſt de même de ces couleurs en ſens contraire, comme auſſi du rouge ſur du rouge, & du bleu ſur du bleu; ainſi qu'il eſt facile de s'en convaincre par l'expérience.

Quant aux couleurs changeantes, voici les remarques que j'ai faites à cet égard.

Près du brun de muſc, c'eſt le maſſicot avec une nuance pourpre tendre ou violette qui convient le mieux. Près du bleu tendre ou du gris cendré, il faut placer du blanc jaunâtre avec une nuance couleur de roſe. A côté de l'orpin jaune il convient de mettre du pourpre foncé avec une nuance bleuâtre. Le couleur de roſe avec une nuance bleu céleſte, fait bien ſur du beau verd. Le pourpre & le violet produiſent un bon effet près du jaune de Naples, avec une nuance verd de mer.

Il eſt néceſſaire de faire ici une réflexion; ſavoir, que les étoffes de couleur changeantes conſervent dans l'ombre leur couleur conſtituante, c'eſt-à-dire, celle de leurs rehauts, & que par conſéquent il ne faut pas tomber dans l'erreur des anciens, qui donnoient aux étoffes changeantes deux couleurs; comme, par exemple, une étoffe jaune ombrée avec une nuance bleuâtre. De ſorte qu'ils faiſoient les rehauts jaunes & les ombres bleues; & ainſi de même de toutes les autres couleurs; ce qui, ſans doute, eſt une grande faute, & totalement contraire à la nature.

Comme nous voilà engagés à parler de l'emploi des couleurs & de l'accord qu'il faut mettre entr'elles, nous dirons auſſi

quelque

quelque chofe des couleurs propres à l'embelliffement des payfages par les acceffoires, qui peuvent convenir auffi aux fujets d'hiftoire, &c.

Le rouge pâle ou tendre fort parfaitement bien du verd de pré, & y produit un agréable effet, ainfi que le violet foncé, le bleu foncé ; une nuance de jaune clair, avec du rouge & du blanc; de la cendre bleue, avec une nuance pourpre ou violette.

Sur des terreins rouffâtres le beau violet foncé, ainfi que le bleu & le verd foncé, font un bon effet.

Les pierres de taille d'un gris brun, connues fous le nom de pierre de Benthem, demandent du rouge tendre, du verd, du jaune ou du blanc jaunâtre.

La pierre de taille blanche fe marie avec toutes les couleurs foncées, tels que le pourpre, le violet, le bleu & le verd.

Mais on doit fur-tout fe garder d'employer des couleurs formées de fimple laque & de blanc, ou de fimple orpin jaunes ou rouge. Il ne faut s'en fervir qu'en cas de néceffité, & cela encore avec ménagement. Le verd & le rouge d'une même teinte dans le clair ou dans l'obfcur font un mauvais effet, à caufe de leur dureté ; de forte qu'on doit toujours fe garder de les placer l'une à côté de l'autre.

Il faut obferver auffi que dans un tableau, avec un petit ou un grand nombre de figures, placé dans l'intérieur d'un édifice, contre une muraille fombre, ou couverte de beaucoup d'ombre ; de même que dans un fite ouvert contre un bouquet d'arbres touffus & fombres,

le blanc fait un très-bon effet, ainſi que le jaune de Naples, l'orpin jaune & rouge, le vermillon, & le rouge vif & brillant. Tandis que, dans un appartement éclairé, orné de marbre blanc, ainſi que dans un ſite en plain air, le bleu, le violet, le verd & le noir même, conviennent fort bien. Au lieu que les premières couleurs font non-ſeulement un mauvais effet ici, mais ſont même entièrement ſans force; excepté le blanc, qui eſt une couleur qui fait par-tout un bon effet, ſi ce n'eſt contre l'air.

Qu'on ne penſe cependant pas que je prétende que les tableaux de la première eſpèce ne doivent être exécutés qu'avec des couleurs chaudes & claires; point du tout: ces couleurs demandent à être nuancées par d'autres plus douces & plus tendres; de même qu'avec ceux de la ſeconde eſpèce, il faut nuancer les couleurs tendres & ſourdes, par celles qui ſont plus vigoureuſes & plus chaudes.

Peut-être croira-t-on que le bleu, que je range ici parmi les autres couleurs, pourroit faire un mauvais effet contre le lointain, à cauſe que les montagnes du fond, qu'on repréſente, en général, d'un ton bleuâtre, pour indiquer leur diſtance, pourroient ſe trouver dégradées par une pareille couleur placée ſur les premiers plans. Cependant ce doute ſera bientôt levé, ſi l'on veut ſe rappeller que je ne demande pas qu'on n'emploie ici que des couleurs ſombres; mais que je veux ſeulement que ces couleurs ſervent à faire fuir davantage le fond, & à le rendre plus doux & plus vague. Il eſt certain d'ailleurs que le bleu du fond rend ſouvent un payſage dur & dé-

coupé; mais dans ce cas les couleurs ſombres contribuent à lui donner un ton plus naturel, moins cru & plus harmonieux.

Outre le bleu, je place ici le violet, le verd, &c, mais cela ne veut pas dire qu'on puiſſe mettre indifféremment ces couleurs où l'on veut, c'eſt-à-dire, le bleu contre l'azur du ciel; le verd contre le feuiller des arbres; le violet contre un terrein violâtre ou rouſſâtre; ou bien le clair contre les jours, & le ſombre contre l'obſcur. Non; cela feroit une incohérence; mais comme dans un payſage il y a des parties ſombres & d'autres claires, il eſt facile de placer les couleurs claires & ſombres, ſuivant leur convenance.

Le violet, le pourpre, le bleu, le verd, le blanc, le noir, le rouge, ſont des couleurs qui peuvent être employées avantageuſement dans un tableau éclairé par une lumière artificielle. Car il en eſt, entr'autres, du jaune & du rouge comme d'une chandelle dont la clarté produit un grand effet pendant la nuit, mais qui perd toute ſa force pendant le jour; de manière qu'on ne l'apperçoit alors qu'à peine.

Or, quoique les deux premiers tableaux indiqués plus haut doivent être compoſés de couleurs brillantes & vigoureuſes, ſavoir, le blanc, le jaune & le rouge, & les deux autres de pourpre, de violet, de bleu & de verd; on peut néanmoins employer les couleurs des uns dans les autres, afin de produire une agréable nuance & une belle harmonie, par l'union des couleurs tendres avec les vigoureuſes, & des vigoureuſes avec les tendres, en faiſant dominer ces couleurs ſuivant que le demande le

fond. J'ai d'ailleurs remarqué auſſi que de ces trois couleurs franches on peut en produire d'autres d'une moindre force, en rompant, par exemple, l'ocre brune avec un peu de jaune de Naples, le ſtil de grain avec du blanc, &c. ce qui donnera des teintes intermédiaires qu'on pourra employer utilement; car le blanc a autant de dégrés de teinte que le rouge. Mais il faut toujours obſerver que la couleur la plus belle & la plus vigoureuſe reſte la dominante; & que les teintes différentes qu'on en aura formées ſoient diſperſées çà & là par tout le tableau, & cela à cauſe qu'elles ſe détachent le mieux du fond général.

Il eſt facile de conclure, d'après les réflexions que nous venons de faire, que les tableaux où cette diſpoſition des couleurs eſt obſervée doivent naturellement attirer & fixer les yeux par leur harmonie; ainſi nous ne nous arrêterons pas ici à indiquer quand & comment une couleur doit être rompue avec une autre, car cela ſeroit également impoſſible à enſeigner & à comprendre. Le meilleur moyen pour parvenir à ce ſecret de l'art, c'eſt de bien remarquer de quel dégré eſt la principale & la plus vigoureuſe couleur qu'on emploie, afin qu'elle domine ſur toutes les autres; ce qui fait que pluſieurs bons maîtres ont poſé comme un principe certain qu'on ne doit introduire dans un tableau qu'une ſeule couleur principale, ou quelqu'autre qui en tienne lieu. Mais je penſe avoir déjà démontré de quelle manière on peut en employer pluſieurs, ſans nuire à l'harmonie.

C'eſt donc la vue, mais ſur-tout le jugement qui doit nous conduire ici; car quel mal y a-t-il de placer la cou-

leur dominante là où l'on croit qu'elle convient le mieux? Mais c'eſt la diſpoſition des couleurs ſecondaires qui produit un mauvais effet, quand elle n'eſt pas bien entendue, c'eſt-à-dire, lorſqu'on place une couleur brillante à côté d'une autre, ou du gris près du bleu; ce qui fait que ces couleurs ne ſe détachent point; ou bien il faut attribuer ce défaut à trop de couleurs capitales ou vigoureuſes placées enſemble; ce qui rend l'ouvrage dur & bigarré.

Il vaut donc mieux, pour ne pas s'égarer, ne choiſir qu'une ſeule couleur dominante. Et pour en trouver une ſeconde on doit en choiſir une qui ſoit oppoſée à la première. Si, par exemple, cette première eſt rouge, joignez-y une griſe; ſi elle eſt brune ou ſombre, prenez-en une claire. C'eſt de cette manière qu'on ne ſera jamais embarraſſé de trouver les différentes couleurs néceſſaires pour les diverſes eſpèces de draperies; avec cette attention cependant qu'il faut obſerver dans toutes ces couleurs la dégradation convenable à l'éloignement où es figures ſont cenſées ſe trouver.

Je crois avoir trouvé une méthode facile pour parvenir à cette connoiſſance de l'emploi des couleurs, & qui m'a ſouvent ſervi à maintenir leur accord, & à m'indiquer leur différent effet, d'une manière auſſi ſûre qu'avec les draperies mêmes, particulièrement pour les couleurs changeantes. Je commençois d'abord par diſpoſer ſur ma palette trois différentes teintes de toutes les couleurs qu'on peut rompre l'une par l'autre; ſavoir, une teinte pour les rehauts, une pour les demi-teintes, & une pour les ombres. Après quoi je prenois quelques cartes que je

barbouillois avec l'une de ces couleurs rompues. Lorſque ces cartes étoient sèches, je les diſpoſois de différentes manières, les unes à côté des autres, juſqu'à ce que mon œil & mon jugement fuſſent ſatisfaits de leur accord. Quelquefois même, quand cela ne me réuſſiſſoit point, je mêlois ces cartes enſemble, & j'en prenois quelques-unes au hazard, dont je ſuivois la diſpoſition lorſqu'elle me convenoit.

Cette méthode m'a ſouvent été d'un grand ſecours pour les draperies de couleurs changeantes, que je rendois par-là d'un ton auſſi agréable & auſſi beau que ſi j'avois eu les étoffes même ſous les yeux; de manière que cela m'a quelquefois tiré d'incertitude & d'embarras.

Diſons maintenant quelque choſe des fonds des tableaux. Il arrive ſouvent qu'on trouve dans un ouvrage une couleur qui nous paroît fort agréable; mais en l'imitant, on s'apperçoit que ſon effet n'eſt par auſſi grand qu'il nous l'a paru. La raiſon en eſt qu'on n'a pas obſervé ſur quel fond ſe trouvoit cette couleur. Il faut donc y porter une attention particulière, puiſque ſans cela on s'expoſe à commettre de grandes fautes dans le coloris. Pour faire ſortir, par exemple, le jaune, il faut y mettre à côté le bleu, ou bien l'ombre d'autres couleurs. Si l'on veut que le jaune ſe détache moins, placez-y à côté le verd; & pour en rendre l'effet plus foible encore, joignez-y une teinte tirée du jaune. On ſuivra le même procédé pour les autres couleurs.

Il reſte à obſerver que comme les objets diminuent à une certaine diſtance, il faut de même que les couleurs

locales en deviennent plus vagues & d'un ton plus grisâtre, à raiſon de leur éloignement, ainſi que la nature nous l'enſeigne; ce qu'il faut attribuer à l'air ambiant qui ſe trouve entre notre œil & les objets.

Cependant j'ai remarqué qu'on peut placer une des couleurs capitales ou franches dans le lointain, ſans qu'elle paroiſſe s'avancer vers le premier plan; pourvu qu'on l'accompagne d'autres teintes produites par la même couleur primitive; ainſi que je l'ai déjà dit plus haut.

CHAPITRE II.

De la nature & des propriétés des Draperies, ainſi que de leurs couleurs locales.

Nous avons dit plus haut que la peinture eſt une imitation de toutes les parties viſibles de la nature. Rien ne lui eſt donc impoſſible à rendre; mais elle ſe trouve néanmoins circonſcrite dans certaines bornes, & doit toujours ſe conformer aux principes invariables que nous venons d'indiquer, relativement aux couleurs en général, & que nous allons appliquer maintenant aux draperies en particulier. Les draperies ſont compoſées de quatre eſpèces d'étoffes; ſavoir, la toile ou le linge, la ſoie, les étoffes, proprement dites, & le drap; dont chacune eſt d'une nature différente & forme une eſpèce particulière de plis. Leurs qualités ſont de même différentes; de ſorte que pour en rendre la définition ſenſible par une comparaiſon, je me ſervirai pour cela des quatre parties du jour.

Le linge ou la toile ſert à ceux qui ſe montrent dans l'aurore de leur vie ; la ſoie à ceux qui ſe trouvent au midi de leur carrière ; les étoffes à ceux qui ſont au crépuſcule de leurs jours ; & le drap enfin à ceux qui touchent au terme de leur courſe. Mais pour me rendre plus intelligible, je dirai que la vie de l'homme eſt partagée en quatre âges ; ſavoir, l'enfance, l'adoleſcence, l'âge viril, la vieilleſſe ; & que chaque âge demande des vêtemens différens, ſuivant ſes beſoins ; c'eſt-à-dire, que les enfans doivent être vêtus de toile ; les adoleſcens de ſoie ; les perſonnes des deux ſexes, dans la force de l'âge, d'étoffes ; les vieillards de drap.

Quant aux couleurs qui conviennent à ces différentes époques de la vie, les voici : le blanc pour les enfans, le verd pour la jeuneſſe, le rouge pour l'âge viril, le violet foncé pour la vieilleſſe, & le noir pour la mort.

Nous avons dit, dans le premier chapitre de ce livre, que le blanc & le noir ne doivent pas être compris parmi les couleurs, vu que l'un n'eſt que le principe des couleurs, ou une concentration de la lumière ; & que l'autre eſt la privation de la lumière ou l'extinction des couleurs. Voilà pourquoi nous prenons le blanc pour la lumière, ſans laquelle il n'y a point de couleurs pour nous.

Le feuille-morte foncé ou le tané, ſert à repréſenter la terre ou la verdure ; le blanc, l'eau ; le bleu, le ciel ; le rouge, le feu ; & le noir, les ténèbres qui ſont par-deſſus l'élément du feu, parce qu'il n'y a plus là d'éther ou de matière dans laquelle les rayons du ſoleil puiſſent pénétrer & s'arrêter.

Pour ce qui eſt des ſaiſons, c'eſt au printems qu'on

commence à quitter les vêtemens de drap pour prendre des étoffes moins lourdes; pendant l'été & le printems la chaleur permet de se vêtir de toile ou de soie. Ces saisons peuvent de même être désignées par leurs couleurs particulières; savoir, le printems par le verd, l'été par le jaune, l'automne par le rouge, l'hiver par le noir.

Il faut observer ici qu'il y a quelques divinités des anciens qu'on distingue toujours par des couleurs qui leur sont attribuées: Jupiter, par exemple, se reconnoît par son manteau de pourpre; Junon par son voile bleu; Diane par ses draperies blanches & bleues; Neptune par une draperie verd de mer, &c.: couleurs qu'on ne peut changer sans contrevenir aux règles reçues; de sorte qu'il faut placer ces figures à l'endroit du tableau où les couleurs locales de leurs draperies ne détruisent pas l'harmonie générale. C'est de même qu'on doit donner une draperie rouge ou d'un jaune vif aux hommes & aux femmes illustres par leur valeur.

Il est donc nécessaire qu'un bon peintre ait une connoissance approfondie de la nature & des qualités de ces draperies; car, quelque petites que puissent être ses figures, il faut qu'il sache indiquer l'étoffe dont elles sont vêtues. Et quoique les reflets ne peuvent pas être bien observés dans de petites figures, on doit néanmoins pouvoir reconnoître par la forme des plis si elles sont drapées, de soie, de satin, ou de quelqu'autre étoffe. Mieris a été surprenant dans cette partie; de sorte même qu'on peut distinguer, par la teinte de ses draperies, si c'est une étoffe de soie épaisse & forte, ou une fine

& moëlleuſe. Cet artiſte n'a pas été moins habile à rendre les différens métaux, & en un mot, tous les acceſſoires.

Et comme la convenance ne conſiſte pas ſeulement dans la nature des draperies, mais encore dans leurs couleurs, la connoiſſance en eſt fort utile. Qu'on ne ſuive donc pas l'exemple de quelques peintres, qui prétendent rendre le ſatin d'après des étoffes de ſoie, & l'effet des couleurs changeantes d'après des étoffes unies; cette méthode eſt d'autant plus vicieuſe, que ce qui, dans les étoffes unies de ſoie, paroît clair, vu au jour, ſe trouve ſouvent d'un ton fort ſombre dans les étoffes de ſatin. Il faut donc ſe ſervir pour cela des étoffes de l'eſpèce dont on peut avoir beſoin.

Il eſt, ſans doute, auſſi agréable pour l'œil que pour l'eſprit de pouvoir diſtinguer dans un tableau, non-ſeulement le ſexe, mais l'âge & la condition des figures qui y ſont repréſentées, tant par leurs attitudes & leurs mouvemens, que par la qualité & la couleur de leurs vêtemens. Il convient donc de repréſenter un vieillard poſé d'une manière chancelante ſur ſes deux pieds, & s'appuyant même quelquefois ſur un bâton. Il doit être couvert d'un long manteau de drap ou d'étoffe épaiſſe, d'une couleur ſombre, ſoit brune, violette ou feuille-morte, & jeté autour de ſon corps d'une façon qui annonce qu'il craint le froid. Un jeune homme, au contraire, a les mouvemens prompts, vifs, impétueux même, & ſe tient ſouvent ſur un pied. Un manteau d'une étoffe légère ou de ſoie épaiſſe, & d'une couleur vive & brillante, ſoit

pourpre, verte, rouge ou jaune, lui pendra attaché ſur les épaules, ſans deſcendre trop bas, afin de lui laiſſer un libre uſage des jambes. Les femmes & les jeunes filles, d'un caractère plus tranquille & plus modeſte, ſe reconnoiſſent particulièrement par leurs vêtemens légers, qui laiſſent appercevoir les belles formes du corps, ſoit de toile blanche ou de quelque étoffe de ſoie d'une couleur propre aux perſonnes du ſexe, tels que le rouge tendre, le gris cendré, le jaune pâle. Leur attitude eſt, en général, tranquille, leur poſition droite avec les jambes ſerrées l'une contre l'autre & couvertes juſqu'aux pieds par leurs draperies qu'elles tiennent d'une main, la tête un peu penchée ſur la poitrine par pudeur, les bras colés contre le corps. Les enfans ne doivent avoir qu'une robe (ſans mante ou manteau) ſoit de toile blanche, ou d'une légère étoffe de ſoie jaune tendre, bleue ou violette. Mais ſi l'on vouloit leur donner un eſpèce de manteau, il faudroit alors qu'il fut extrêmement court & attaché ſur les épaules.

Cette convenance des couleurs, ſuivant l'âge & le ſexe, me paroît fort eſſentielle, quoique la plûpart des peintres ſemblent la négliger, comme ſi cette partie des draperies n'étoit pas ſoumiſe à des règles fixes. Cependant il eſt certain que les couleurs brillantes & vigoureuſes des draperies de ſoie qui conviennent à un jeune homme robuſte, agiſſant & courageux, ne ſont point propres aux jeunes filles, d'un caractère foible, tranquille & timide. Ce ſeroit de même également pécher contre les convenances que de donner du noir à un enfant, une couleur brune

à un adolefcent, une draperie bigarrée à un homme dans la force de l'âge, & des couleurs gaies & voyantes à un vieillard. En un mot, il en eft de cette convenance comme de celle à obferver dans les différentes parties du jour, qui nous offrent chacune une lumière particulière.

Prenons, par exemple, le point du jour ou l'aurore, pour les enfans des deux fexes; le midi, lorfque le foleil eft dans fa plus grande force, pour l'homme & la femme dans la vigueur de l'âge; la nuit pour la vieilleffe Entre le midi & la nuit nous avons le crépufcule, ou le déclin du jour, qu'on peut regarder comme le paffage d'un âge à l'autre; paffage qui fe trouve auffi entre l'aurore & le midi, ou l'enfance & l'âge viril. C'eft de cette manière qu'on peut faire une diftinction de l'âge & de la condition des hommes. Il nous refte encore à obferver ici qu'on donne quelquefois un peu de blanc aux vieillards pour faire comprendre qu'ils retombent dans l'enfance; ainfi qu'on donne par fois un voile noir ou quelqu'autre draperie de cette couleur aux jeunes gens des deux fexes, pour marquer leur trifteffe, & pour diftinguer une femme mariée d'une jeune vierge.



CHAPITRE III.

Des Draperies de différentes couleurs, & de la manière de les employer dans les ouvrages de l'art.

IL ne ſera pas inutile, ſans doute, de parler ici des diverſes manières d'employer les draperies de différentes couleurs, tant l'une ſur l'autre, que l'une à côté de l'autre; puiſque cette diſpoſition contribue puiſſamment à la beauté des ouvrages de l'art, & même des vêtemens ordinaires de l'homme. Je parcourrai donc toutes les eſpèces de couleurs, en commençant par celles qui ſont tendres & foibles.

Lorſque le vêtement de deſſus eſt blanc, on peut lui donner une doublure, ou un vêtement de deſſous, couleur de roſe, feuille-morte, pourpre, violet, ou d'un verd-de-mer vif.

Une draperie bleue demande un fond blanc jaunâtre, violet, pourpre foncé, ou feuille-morte ſombre.

Le jaune pâle ou tendre, veut être relevé par le violet, le verd-de-mer, le verd gai, le feuille-morte foncé, & le pourpre.

Il faut donner au verd tendre, du blanc jaunâtre, du bleu de ciel, du violet ou rouge brun, ou du rouge foncé.

Paſſons maintenant aux couleurs fières & vigoureuſes & à leurs nuances.

Le citrin veut un fond verd-de-mer, violet ou feuille-morte foncé.

L'orpin rouge fait un bon effet avec le violet, le bleu de ciel, le bleu verdâtre, le brun de musc, & la terre d'ombre.

Le bleu de ciel demande le couleur de rose, le blanc jaunâtre, le jaune tendre, & le verd pâle & vif.

A une draperie feuille-morte, on donnera une doublure ou un fond jaune tendre, couleur de rose, bleu anglois tendre, violet, pourpre foncé, ou verd sombre.

Toutes ces couleurs peuvent être disposées en sens contraire, en prenant les unes pour draperie de dessus & les autres pour draperie de dessous, ou pour doublure, & produiront alors le même effet & le même accord.

Cette même disposition des couleurs doit s'observer aussi pour les petites parties & les ornemens des habits, tels que manches, revers, voiles, ceintures, &c. Il faut remarquer encore que lorsque la grande partie de la draperie est d'une couleur franche ou unie, les petites parties doivent en être d'une couleur changeante; & que quand la partie principale est d'une couleur changeante, on doit faire alors les petites d'une couleur unie & franche.

Je vais indiquer à présent, au jeune artiste, quelles sont les étoffes sur lesquelles il convient le mieux d'appliquer de l'or, soit en fleurs, en guirlandes ou en simples raies.

Sur le verd il faut des fleurs.

Sur le pourpre & le violet, des guirlandes légères ou des raies.

Sur le brun de musc des fleurs larges & fort serrées, ou des feuillages.

Sur une étoffe légère de foie couleur de rofe, rouge tendre ou blanche, des raies.

Les franges d'or, plus ou moins épaiffes, fuivant la force de la draperie, font auffi un bon effet fur le pourpre, le feuille-morte, le brun de mufc & le blanc.

Ce que je viens de dire de la difpofition des couleurs ne doit pas être appliqué à une figure feulement; mais peut fervir dans toutes les circonftances, en plaçant ces couleurs les unes fur les autres, ou les unes à côté des autres. Je ne prétends cependant pas que parmi un groupe figures il n'y en ait qu'une feule avec une draperie d'une couleur franche, & que les autres aient des couleurs changeantes ou mêlées. Non, car lorfque ces couleurs font ifolées par grandes parties, on doit en relever la beauté de la manière que je viens de l'indiquer. Si, par exemple, ces petites parties étoient détachées de la grande draperie principale, & qu'on en vêtit autant de figures, on pourroit alors orner les draperies de ces figures par des couleurs qui y font analogues, ainfi que l'étoit d'abord la draperie de la première figure. En fe rappellant qu'une couleur unie doit être nuancée avec une couleur mêlée ou changeante, & une couleur changeante ou mêlée avec une couleur franche ou unie, on s'appercevra facilement quelle convenance il faudra obferver pour qu'il en réfulte un accord qui plaife à l'œil.

Pour rendre mes idées plus claires au Lecteur, je vais les développer par deux exemples. Je fuppofe donc que mon premier tableau repréfente un groupe de cinq ou fix perfonnes d'un âge mur, foit en plein air ou dans l'intérieur d'une fabrique. Si ces figures demandent toutes à

être vêtues, il n'y aura certainement aucun art à leur donner, à chacune en particulier, une draperie d'une ſeule couleur & d'une grandeur égale; quand même on pourroit trouver autant de différentes couleurs qu'il en faudroit pour les bien marier enſemble. Ce ſeroit même un défaut, 1°. à cauſe que cela n'a pas lieu dans la nature, à moins qu'il n'y ait deſſin prémédité entre les perſonnes; 2°. parce qu'il ne s'agit pas de repréſenter des figures ſymboliques. Car, quoi qu'on déſigne chacun des douze apôtres par une couleur particulière, il ne faut pas s'imaginer que s'ils ſe trouvoient tous raſſemblés, on devroit leur donner une draperie d'une ſeule couleur depuis la tête juſqu'aux pieds. Cela ne ſe pourroit nullement; car quoiqu'on rompe les couleurs par d'autres, elles demeurent néanmoins les mêmes; c'eſt ainſi, par exemple, que le bleu avec une nuance de verd eſt toujours du bleu, & le jaune avec une nuance de pourpre reſte toujours du jaune.

Paſſons maintenant au ſecond exemple, pour lequel je prendrai une compagnie de jeunes gens des deux ſexes, vêtus légèrement ſuivant leur âge, & ſe divertiſſant enſemble, ſoit en plein air ou dans un appartement. Il ne ſeroit ſans doute pas convenable de les vêtir tous de couleurs rompues, quoique bien aſſorties & d'un parfait accord, à cauſe que cela ne peut avoir lieu que par convention ou par néceſſité, ainſi que je viens de le dire plus haut; quoiqu'au reſte cela pourroit paroître agréable & gracieux à l'œil; mais il n'y auroit point d'art, à moins qu'on n'y mêlât quelques draperies de couleurs franches. Il y a cependant pluſieurs peintres

qui

qui ſuivent cette méthode vicieuſe, ou parce qu'ils n'aiment pas les couleurs changeantes, ou parce qu'ils n'ont pas le talent de les faire ; de ſorte qu'ils ſe contentent de couleurs rompues ; tandis que d'autres n'ont point de goût pour les couleuts franches, ce qui fait qu'ils mettent par-tout des couleurs changeantes ou des couleurs rompues. J'en connois qui ſuivent une troiſiéme méthode, & qui ne ſavent même pas diſtinguer une couleur changeante d'une couleur rompue; tandis que c'eſt néanmoins une choſe connue qu'une couleur changeante eſt compoſée du mélange de deux couleurs ou plus, & une couleur rompue ſeulement de deux couleurs mêlées enſemble; tels, par exemple, que le violet qui eſt le réſultat du rouge & du bleu; le verd qui eſt produit par le jaune & le bleu, &c; ce qui fait qu'on leur donne le nom de couleurs mêlées ou rompues.

J'ai commencé à parler, dans le premier chapitre de ce livre, des draperies de couleur changeante ; il ne ſera donc pas inutile de reprendre ici ce ſujet, puiſque l'occaſion s'en préſente.

La plûpart des peintres penſent qu'ils ont bien rendu une draperie changeante, quand les plis en ſont diſpoſés avec intelligence, & que leurs rehauts & leurs ombres, ainſi que leurs reflets, offrent des teintes différentes. Raphaël même s'eſt trompé en cela, ainſi que pluſieurs autres grands artiſtes. Mais une draperie, dont la couleur changeante eſt faite ſelon les règles de l'art, doit former ſes reflets de la couleur dont ſont compoſés les rehauts. Les ombres proviennent de même de cette couleur, quoiqu'elles ſemblent tenir un peu de la nuance. Cependant les draperies changeantes, ont toujours une cou-

leur fondamentale, qui eſt celle de la trame; tandis que celle de la chaîne forme la gorge de pigeon; ainſi l'on dit des étoffes jaunes, vertes, rouges, &c, à gorge de pigeon. Il eſt donc de la nature des étoffes changeantes, que tout ce qu'on voit par-devant ſur la rondeur ou le relief, conſerve ſa couleur fondamentale, c'eſt-à-dire, celle de la trame, & que les côtés des plis qui fuient de l'œil, forment la gorge de pigeon; ce qui eſt facile à conſtater, en poſant une étoffe changeante ſur une table ou par terre, ſans qu'elle forme de plis; car en y fixant les yeux perpendiculairement à vol d'oiſeau, l'étoffe paroîtra rouge ou jaune; mais lorſqu'on la regarde parallèlement, elle aura ſouvent une nuance bleuâtre ou jaunâtre. Il s'enſuit donc, comme je l'ai déjà remarqué, que ce ne ſont que les parties fuyantes des plis dont la couleur change & ſe dégrade; tandis que les autres, ſur les reliefs & dans les creux, conſervent la couleur qui leur eſt propre. On ſait donc que ce qui dans une étoffe changeante prend une nuance rougeâtre, formera une nuance verdâtre ou jaunâtre dans une autre, ſuivant la couleur fondamentale de la trame & celle de la chaîne. Ces variétés nous prouvent par conſéquent combien il eſt utile de conſulter ſur cela la nature même; car perſonne ne peut, je penſe, s'imprimer dans la mémoire ces différens accidens des teintes.

J'ai dit, dans le précédent chapitre, qu'il faut obſerver, dans la compoſition de pluſieurs figures, leur âge, leur ſexe & leur condition, afin de donner à chacune les draperies qui lui conviennent. L'or appartient aux dieux & aux héros déifiés; la pourpre convient aux

rois, & ainſi de même de tous les autres rangs de la ſociété, juſqu'à celui d'eſclave. Je vais indiquer à ceux dont la mémoire eſt trompeuſe un moyen facile de ſe rendre maîtres de toutes ces choſes.

Prenez un cahier de papier blanc, ſur lequel vous marquerez tous les âges de la vie pour les deux ſexes, en y ajoutant les draperies qui leur conviennent, ainſi que la nature des étoffes & leurs couleurs. C'eſt ce cahier que le jeune artiſte doit conſulter ſouvent, ſurtout lorſqu'il eſt occupé de l'exécution d'un ouvrage, ſoit d'un petit ou d'un grand nombre de figures.

On peut former de même une eſpèce de nomenclature des couleurs & des altérations qu'elles peuvent ſubir; en y mettant à côté un modèle, ſuivant l'ordre que j'ai indiqué plus haut.

Il ne ſera pas inutile de faire ici quelques obſervations ſur les accidens des couleurs, dans les compoſitions d'un grand ou petit nombre de figures, non à cauſe qu'ils ſont inconnus aux bons maîtres, mais parce qu'on les néglige ſouvent par pareſſe, par prévention, ou par l'idée où l'on eſt que comme, les couleurs vives & brillantes ſont celles qui, en général, plaiſent le plus, ce ſont par conſéquent celles-là qu'il faut employer le plus pour charmer la vue, ſans ſonger que c'eſt dégrader l'art & nuire à ſa propre réputation. Les peintres de cette eſpèce reſſemblent aux grands parleurs, qui étourdiſſent les oreilles pour ne rien dire.

Et l'on doit convenir que les couleurs ont un grand pouvoir lorſqu'elles ſont employées avec diſcernement & avec art dans un tableau; tandis qu'elles révoltent

les yeux & l'eſprit quand elles ſont diſpoſées confuſément & ſans ordre.

Tout homme ſage conviendra ſans doute avec moi qu'il y a des ſignes caractériſtiques qui ſervent à diſtinguer les différens rangs de la ſociété, tels que le prince du juge, & celui-ci de l'homme du peuple; & que cette différence conſiſte dans un air ſérieux & réflechi, une démarche grave, des mouvemens nobles & faciles, ainſi que dans des vêtemens plus longs, plus riches, & ſurtout d'une couleur plus belle & plus voyante. Mais dans le cas que le perſonnage qu'on veut repréſenter ne jouiſſe pas de ces prérogatives, il faudra alors le faire reconnoître par quelqu'autre marque diſtinctive, ainſi que je crois l'avoir démontré ſuffiſamment, en parlant de la compoſition; de ſorte qu'il eſt inutile de m'étendre davantage ſur ce ſujet; pour ne parler ici que de l'emploi des couleurs; c'eſt-à-dire, quand il faut qu'elles ſoient belles ou communes. Je citerai donc trois circonſtances principales, pour ſervir d'exemples, & ſur leſquelles on pourra régler toutes les autres.

Le premier exemple m'offre une fête publique, une entrée triomphale, ou telle autre cérémonie auguſte, où chacun eſt vêtu de la manière la plus magnifique. Il faut donc ſe ſervir pour cela des étoffes les plus riches, & rejeter celles qui ſont communes.

Mon ſecond exemple, qui conſiſte en bacchanales, foires de village, & jeux champêtres, demande des couleurs franches & des couleurs rompues, ſuivant l'état & la condition des perſonnages.

Aux exécutions des criminels, ainſi qu'aux parades des

charlatans, des joueurs de gobelets & autres ſaltimbanques publics, les couleurs communes & ſalles doivent dominer, ainſi que les étoffes groſſières.

Il faut, au reſte, obſerver que, parmi les couleurs rompues & communes, de même que parmi les couleurs franches & brillantes, il y en a quelques-unes plus belles & d'un plus grand effet que les autres; que ce ſont les plus belles, dans chaque eſpèce qui doivent dominer; & que c'eſt par cette ſage diſpoſition qu'on reconnoîtra un bon maître.

Mais remarquons, pour finir ce chapitre, dans quelles parties les draperies de différentes couleurs ſont les plus belles; car il y a pluſieurs étoffes qui offrent une grande diſparité à cet égard avec d'autres.

Je dis donc que la beauté des draperies noires conſiſte dans la force des ombres; celle des draperies blanches, rouges & jaunes dans les rehauts ou les plus grands coups de lumière; celle des draperies bleues, vertes & pourpres dans les demi-teintes. Mais toutes les couleurs qui n'ont point de luſtre ſont plus belles dans leurs parties éclairées que dans leurs parties ſombres, à cauſe que la lumière y donne de la vie, & fait diſtinguer la qualité des couleurs; tandis que l'obſcurité dégrade leur beauté & ternit leur éclat. De ſorte que tous les corps offrent d'autant mieux leurs véritables couleurs, que la ſurface extérieure en eſt moins liſſe & moins unie; ainſi qu'on peut s'en convaincre par les étoffes de laine, les toiles, les feuilles des arbres & des plantes, qui ſont velues ou cotoneuſes, & ſur leſquelles il ne peut y avoir aucun éclat, ni aucun luſtre, à cauſe que

ne recevant point les reflets des objets voifins, il ne renvoient aux yeux que leur propre couleur locale, qui n'eft point altérée par celle de quelque autre corps, fi ce n'eft par la rougeur du foleil, lorfqu'en fe couchant, il communique fa couleur à l'horizon & aux nuages.

CHAPITRE IV.

De la manière de difpofer les objets fombres fur un fond clair, & les objets clairs fur un fond fombre, tant à une certaine diftance que de près.

Il eft naturel que la lumière fe fonde dans la lumière, & que les ombres fe trouvent confondues dans les ombres. Les objets fombres conviennent donc le mieux fur un fond clair; ainfi que les objets clairs fur un fond fombre, pour qu'ils s'en détachent mieux; car il faut obferver ici le jufte dégré qui convient à l'effet des figures, fuivant que ces figures fe trouvent placées fur le premier, fur le fecond ou fur le troifième plan.

Peut-être me demandera-t-on fi, dans le cas que quelques figures, foit affifes ou debout, fe détachent d'un fond fort clair ou blanc, & s'en trouvent les uns loin, d'autres près, d'autres enfin tout contre, les couleurs fombres feront également un bon effet fur ces trois différens plans? On ne peut pas en douter; mais il faut néanmoins les

considérer alors sous un autre point de vue, car cela ne pourroit pas s'exécuter sans y mêler quelques figures avec des couleurs claires. Il est donc nécessaire de donner plus de force aux uns & moins de force aux autres : celles qui se trouvent près du fond blanc, doivent offrir des teintes claires, afin de se lier avec cette lumière, & pour qu'elles perdent moins de leur force. Cependant il faut que les couleurs sombres y dominent; car les couleurs claires ne servent ici, comme je viens de le dire, que pour se marier avec le fond, & pour conserver par-là leur vraie distance dans le lointain, sans trancher trop fortement avec la grande lumière du fond. Les figures du second plan ne doivent pas avoir tant de couleurs claires; & on en mettra moins encore dans le groupe du premier plan, afin qu'il ait moins de rapport avec le fond blanc, dont il se détachera par conséquent avec plus de force. (*Voyez la planche* IX).

Il en est de même des couleurs claires sur un fond sombre; car on comprend bien que le blanc & le noir ne peuvent s'accoster & se confondre ensemble, à moins que l'une de ces couleurs ne prenne une teinte de l'autre, & qu'elles ne se réunissent ainsi par des teintes intermédiaires. Ainsi plus on mêlera le noir avec du blanc, plus cette première couleur attirera la seconde; comme, par exemple, un épais feston de fleurs, qu'on représente ordinairement avec des couleurs claires sur un fond sombre. Mais si l'on veut que ce feston paroisse tenir à la muraille, (car il n'en est pas de la nature comme d'un ouvrage de l'art) il faudra nécessairement se servir pour cela de quelques fleurs ou feuillages sombres, qu'on

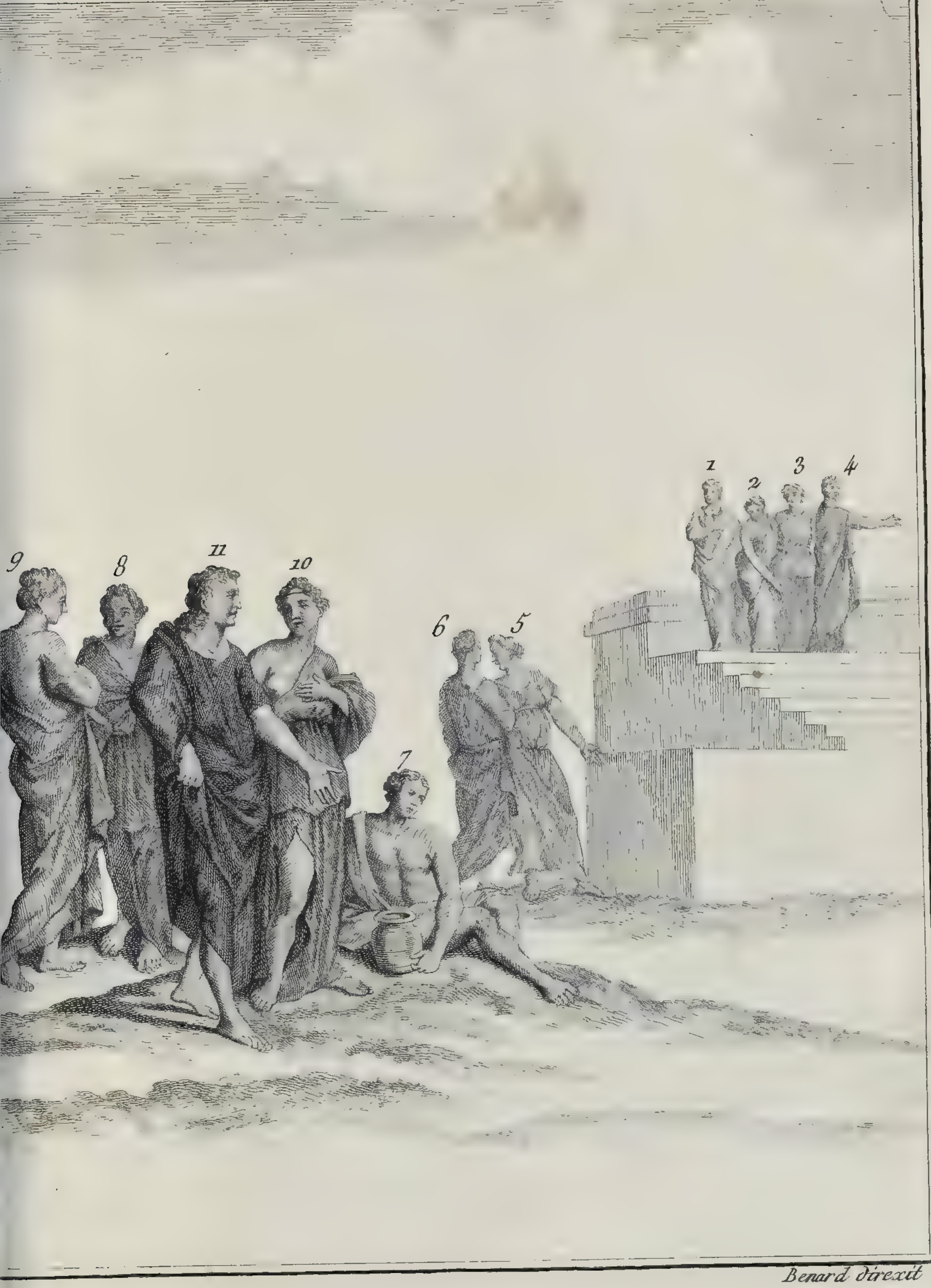
placera ſur les bords, avec des couleurs plus vives & plus claires ſur la partie qui offre le plus de relief; en dégradant inſenſiblement cette lumière, à meſure qu'on approchera des deux bords qui touchent immédiatement à la muraille. De cette manière, il y aura de l'enſemble dans l'ouvrage, & le feſton reſtera toujours clair, quoiqu'on y aura mêlé quelques couleurs ſombres. Il en eſt de même d'un feſton ſombre ſur un fond blanc; c'eſt-à-dire, qu'on doit alors placer les couleurs ſombres ſur le relief, pour paſſer imperceptiblement à des couleurs plus claires vers les deux bords. Il faut remarquer néanmoins que ce dernier feſton ne fait pas un auſſi bon effet, & n'offre pas autant de relief que le premier, quoique ſon ombre ſoit cependant, à proportion, de la même force que celle de l'autre. Mais auſſi n'emploie-t-on cette dernière eſpèce de feſtons que lorſque le local l'exige; & nous n'en parlons ici que parce qu'un artiſte doit pouvoir ſe conformer à toutes les circonſtances.

Cet effet eſt non-ſeulement naturel aux fleurs, mais auſſi aux fruits, aux ornemens, &c; de ſorte qu'on peut même joindre ainſi enſemble, par une variété de couleurs, différentes eſpèces de métaux, tels que l'or, l'argent, &c.

Retournons maintenant à l'exemple que nous offre la planche IX. Nous voyons ſur le premier plan cinq figures d'hommes & de femmes, qui ſe détachent d'un fond blanc. Les trois figures du milieu de ce groupe, placées l'une à côté de l'autre, offrent des couleurs ſombres & vigoureuſes; les draperies des deux autres, ſur les côtés, ſont un peu plus claires : ce qui, en faiſant

... 1. pag. 352.

Pl. 9.



Benard direxit

ondre les bords de ce groupe, lui donne une agréable relief. Sur un plan plus éloigné on voit deux autres figures, dont celle de devant a une draperie ſombre, & la ſeconde, qui ſe trouve à moitié cachée derrière l'autre, une draperie claire; mais les couleurs de toutes deux ſont moins vigoureuſes que celles du premier groupe. Les quatre dernières figures, placées près du fond, diffèrent encore davantage des premières, ayant plus de parties claires: l'une, par exemple, a une chemiſette blanche; l'autre un linge blanc autour de la tête; celle-ci eſt ornée de fleurs; celle-là a des cheveux d'un blond clair, &c.; parties qui n'ont pas aſſez de force pour éclairer la maſſe entière de ce groupe.

La principale attention à porter dans l'harmonie, conſiſte à placer toujours du ſombre contre du clair, & du clair contre du ſombre. Mais ceci n'eſt qu'un acceſſoire, qui ne ſert qu'à nous indiquer comment & de quelle manière on peut donner de l'accord à cette diſpoſition, ſoit que les objets ſe trouvent rapprochés ou éloignés les uns des autres, ainſi que nous l'avons remarqué des feſtons; mais cela ne doit être regardé que comme une partie d'un tableau. Si l'on veut former une compoſition entière, il faut mettre ſur des fonds clairs des figures ſombres, & des figures claires ſur des fonds ſombres, de la manière que je viens de le dire. Si, par exemple, vous voulez avoir à la droite de votre tableau un bois ſombre, une échappée de vue au milieu, & à la gauche des fabriques ou bien quelques ruines, dont le ton ſoit ni trop clair, ni trop ſombre, vous pouvez placer contre le bois des figures ou d'autres objets clairs; avec des

objets ſombres contre le clair de l'échappée de vue, & d'autres objets qui ſe détachent le mieux de vos fabriques. Exécutez toutes ces figures avec ſoin de la manière que je l'ai indiqué plus haut, & vous pouvez être aſſuré qu'elles feront un bon effet, c'eſt-à-dire, relativement à l'accord général, qui deviendra parfait par l'harmonie des couleurs locales.

Quoique je penſe avoir donné une idée aſſez exacte de ce qu'on doit obſerver en plaçant des objets clairs ſur des fonds ſombres & des objets ſombres ſur des fonds clairs, je crois néanmoins devoir ajouter ici quelques réflexions qui me ſont échappées dans le premier chapitre de ce livre. Je dis donc que toutes les couleurs claires, quoique rompues ou mêlées, ſe détachent bien d'un fond ſombre; mais cependant pas avec autant de force que les couleurs pures & vigoureuſes; ainſi que nous avons déjà remarqué que les couleurs vives & brillantes font leur meilleur effet contre un fond foible, de même que les couleurs tendres ou ſourdes contre un fond brillant, ſoit qu'elles ſoient ſombres ou claires. C'eſt auſſi, en général, une règle connue que les couleurs vigoureuſes comme le rouge vif, & le jaune ardent, ne produiſent pas un bon effet ſur un fond clair ou blanc, auſſi peu que l'azur ou le bleu de ciel ſur un fond ſombre, quoique cette couleur ſoit une des trois couleurs primitives.

Mais paſſons maintenant à notre exemple. Comme nous n'avons parlé juſqu'ici que des teintes, ou du clair-obſcur des figures repréſentées dans la planche IX, il eſt néceſſaire que nous indiquions les couleurs de leurs dra-

peries ſuivant leur ordre, leur diſpoſition & l'effet qu'elles doivent produire.

N°. 1. Verd de mer.
2. Gris jaunâtre.
3. Violet ou rouge brun.
4. Verd un peu moins vif que celui de la figure n°. 1.
5. Pourpre.
6. Violet foncé, mais ſans être beau; avec une ceinture d'un beau jaune tendre.
7. Ocre brune avec une nuance violâtre.
8. Bleu verdâtre, ou cendre bleue.
9. Orpin rouge, ou réagal.
10. Violet ou rouge brun.
11. Terre d'ombre avec une nuance rougeâtre.

Obſervez-bien cette diſpoſition des couleurs, en commençant par le fond, & en paſſant ainſi par degrés vers le premier plan, vous verrez que ces figures prennent graduellement plus de force par le mélange des couleurs franches & vigoureuſes. Le groupe du fond n'offre point de couleurs franches; celui du milieu en a une ſeule, & celui du premier plan en a deux, dont l'une eſt vigoureuſe.

Peut-être me demandera-t-on pourquoi je place ici la couleur vigoureuſe, c'eſt-à-dire, l'orpin rouge, puiſqu'elle ne fait point d'effet contre un fond clair? Mais je répondrai à cela qu'il faut regarder cette figure comme la première, vu qu'elle ſe trouve placée entre deux couleurs ſombres.

Qu'on ne s'imagine pas non plus qu'en déſignant ainſi

la couleur de chaque figure, je prétende qu'elles ne doivent point en avoir d'autre de la tête jusqu'aux pieds. On peut, au contraire, varier ces couleurs de différentes manières, comme je l'ai dit plus haut, en conservant les couleurs pures pour les principales parties, qu'on dispofera de façon qu'elles fassent un bon effet avec le fond, ou qu'on rompra, au besoin, par quelque couleur analogue, pour en agrandir ou étendre la masse; comme, par exemple, l'orpin jaune avec de l'ocre brune, de la terre d'ombre, &c.; de sorte que cette couleur restera toujours jaune; & ainsi de même pour les autres couleurs, tels que le verd vif avec un autre verd; le rouge avec du pourpre; le violet avec du bleu ou du gris; le blanc jaunâtre avec du gris, &c.; pourvu que l'une de ces couleurs soit moins belle que l'autre.

CHAPITRE V.

De l'Accord ou de l'Harmonie des couleurs.

COMME peu d'écrivains ont parlé de l'harmonie ou de l'accord des couleurs, & que ce qu'ils en ont même dit ne jete, pour ainsi dire, aucune lumière sur cette partie de l'art; je vais communiquer les réflexions que j'ai faites sur ce sujet, afin de me rendre utile aux jeunes artistes.

Il est essentiel dans l'art de prendre toujours pour modèle la nature, qui ne se trompe jamais dans ses procédés. Il arrive néanmoins souvent que nous ne pouvons

pas comprendre pourquoi une chofe fait un bon effet dans la nature, & dans ce cas nous devons avoir recours aux règles de l'art pour tâcher d'obtenir le même rapport entre toutes les parties de l'enfemble, d'où réfultera l'harmonie générale.

Cette harmonie eft produite par l'oppofition des couleurs tendres & fourdes, avec des couleurs fières & brillantes ; dont l'union foit telle que ces couleurs paroiffent naturellement produites l'une par l'autre.

Pour en donner un exemple, nous fuppoferons un tableau compofé de trois plans. Mettez au milieu de votre premier plan les principales figures, dont quelques-unes drapées de couleurs fières, & placées contre une efpèce de rocher en forme de grotte, afin qu'elles s'en détachent bien & forment une grande maffe. Sur le fecond plan, à la droite, vous repréfenterez quelques autres figures avec de belles draperies, mais d'une teinte un peu plus brune que celles du premier plan ; derrière ces figures un petit bouquet d'arbres d'un verd grifâtre ; & plus avant un lointain clair, mais interrompu par quelques petits arbres, placés çà & là, & dont la teinte doit être encore d'un dégré plus fombre que celle des figures du fecond plan. Sur le même plan, à la gauche, vous placerez d'autres figures, comme jeunes filles & enfans, vêtus de couleurs tendres, qui néanmoins feront un bon effet contre les fabriques claires du lointain, & le bleu de ciel de l'horizon qui fervira à les détacher.

Cet exemple nous apprend comment ces trois parties, favoir, celles du milieu & des deux côtés, confervent

leur place par la nature du fond contre lequel elles ſe trouvent. La première partie, qui eſt la plus vigoureuſe & fort claire, ſe détache avec force du champ le plus ſombre du tableau; & les deux parties des côtés, quoiqu'elles ſoient à-peu-près auſſi claires que celle du milieu, fuient néanmoins davantage que celle-ci, & ſont retenues à la diſtance qui leur convient par les fonds contre leſquels elles ſe trouvent, & dont elles ne diffèrent que d'un ſeul dégré de teinte. Cela nous prouve clairement que quand même ces trois parties ſeroient d'une même couleur & d'une force égale, on peut cependant les affoiblir plus ou moins, par le moyen des objets qui leur ſervent de fond, au point que l'une ſe détachera & que l'autre fuiera, ſelon qu'on le jugera convenable. Si maintenant on vouloit que les figures du premier plan fuſſent ſombres, il n'y auroit qu'à changer la diſpoſition, qui ſera également bonne de l'une & de l'autre manière. Il eſt donc facile de produire cette union néceſſaire par le moyen des fonds & des objets; ce qui joint à l'harmonie des couleurs, donne toute la grace poſſible aux productions de l'art.

Mais afin de faire mieux comprendre encore aux jeunes artiſtes l'effet des couleurs ſur des champs convenables, je vais en donner un ſecond exemple, d'après la planche X ci-jointe.

La chaloupe, comme étant ſur le premier plan, & placée contre l'ombre des arbres & du rocher, eſt ſuppoſée toute dorée & réfléchir par conſéquent avec force les rayons de lumière. La première figure volante, à la même diſtance, ſe détache de la partie ſombre du rocher avec une



Benard direxit

draperie d'un rouge vif, d'une force égale à celle de la chaloupe. Je donne à la ſeconde figure volante, une draperie d'un beau verd, avec des parties claires, placée contre le même rocher, où elle devient d'une demi-teinte plus foible; tandis que la troiſième figure, qui ſe trouve encore davantage dans l'ombre, & dont la draperie eſt d'un bleu foncé, ſe détache de l'endroit le plus profond du rocher, qui eſt éclairé, & de l'air qui paroît d'un bleu jaunâtre; de manière qu'elle conſerve la place où elle doit ſe trouver. La figure qui ſe tient debout ſur la partie fuyante de la chalouppe, eſt vêtue d'une draperie d'un jaune foncé fort brillant, & ſe détache davantage du lointain qu'on appercoit au travers du rocher, que ne le fait la figure drapée de bleu, & moins que la proue de la chalouppe, qui, comme la plus grande maſſe, doit faire le plus d'effet; effet qui eſt redoublé par ſa réflexion dans l'eau. De l'autre côté de la rivière, on voit contre des arbres, quelques figures nues ou drapées de couleurs fort tendres ou rompues; tandis que la réflexion dans l'eau de leur image & de la verdure des arbres, ſert à faire équilibre avec le côté oppoſé. Ces figures, quoique foibles & claires, ſont, en raiſon de la diminution de leur force, égales avec la figure volante du milieu, comme ſe trouvant à une même diſtance, parce qu'elles ſont drapées de couleurs rompues; de même que la draperie rouge de la première figure volante ſe trouve d'une force égale à la couleur jaune ou à l'or de la maſſe de la chaloupe. La draperie des rameurs eſt bleu foncé.

Cet exemple peut non-ſeulement ſervir pour une com-

pofition telle que celle que nous venons de décrire & que l'indique la planche X, mais encore pour toutes les autres qu'on voudroit exécuter. Non, qu'il faille toujours placer un objet jaune fur le premier plan, & derrière celui-ci un bleu, avec un verd, un pourpre ou un violet au milieu; mais on peut difpofer ces couleurs de la manière qu'on le jugera à propos. De forte, qu'au lieu de faire la chaloupe dorée, on pourroit la faire rouge, & changer la draperie rouge de la première figure volante en une draperie jaune; bien entendu, cependant qu'il faut donner toujours à chaque figure le fond qui lui convient. Quoique le jaune de la chaloupe & la draperie rouge de la première figure volante foient des couleurs pures & fières, elles offrent néanmoins quelque différence dans leur qualité & dans leur effet; & comme le jaune eft par lui-même plus clair que le rouge, cette dernière couleur demande un fond plus fombre pour s'en détacher convenablement.

Si au lieu de donner aux figures placées fur le bord oppofé de la rivière des couleurs tendres ou rompues, on vouloit les draper de couleurs franches, on le peut, pourvu qu'on les mette feulement, comme je l'ai dit plus haut, fur un fond qui les faffe fuir à une diftance convenable; car quoique ces figures fe trouvent dans l'éloignement, rien ne force l'artifte de les faire d'une couleur tendre ou rompue. Il n'y a point de couleur, quelque vigoureufe qu'elle foit, qu'on ne puiffe affoiblir, & faire tenir à la diftance qu'on voudra lui donner, par le moyen du champ contre lequel on la placera. Si nous avons donc mis, dans cet exemple, les couleurs

leurs ſuivant leur rang ; c'eſt-à-dire, les plus fières ſur le premier plan, en faiſant fuir plus ou moins les autres ſuivant leur degré de force, ce n'a été qu'afin de faire mieux connoître la qualité de chaque couleur, ſoit pour ſe détacher ou pour fuir. Il eſt cependant impoſſible, pour ainſi dire, que le hazard ſeul nous offre un ſujet où toutes les couleurs puiſſent être employées auſſi utilement, ſelon leur qualité, que dans l'exemple que je viens de tracer ; mais il eſt facile de changer cette diſpoſition toutes les fois qu'on le jugera néceſſaire.

Suppoſons, par exemple, qu'au lieu de la chaloupe dorée il y ait un monument de marbre blanc avec des bas-reliefs & fortement éclairé, placé devant un bouquet d'arbres d'un ton chaud & plus ſombre que le rocher du précédent exemple, ou plus rapproché du premier plan ; alors ce monument fera le même effet & ſe détachera avec autant de force que la chaloupe, quoique le blanc ne ſoit pas, comme on le ſait, une couleur auſſi vigoureuſe que le jaune. Mais en diſpoſant de cette manière les objets d'une compoſition, il faut avoir ſoin que le monument de marbre blanc ſoit celui de tout le tableau qui ait le plus de force, & de ne point en employer d'autres qui puiſſent en affoiblir l'effet ; mais dans le cas que le ſujet en exigeât quelqu'un, il faut le mettre alors ſur le dernier plan, afin que l'air ambiant en rompe la force & en rende la couleur locale vague & indéciſe.

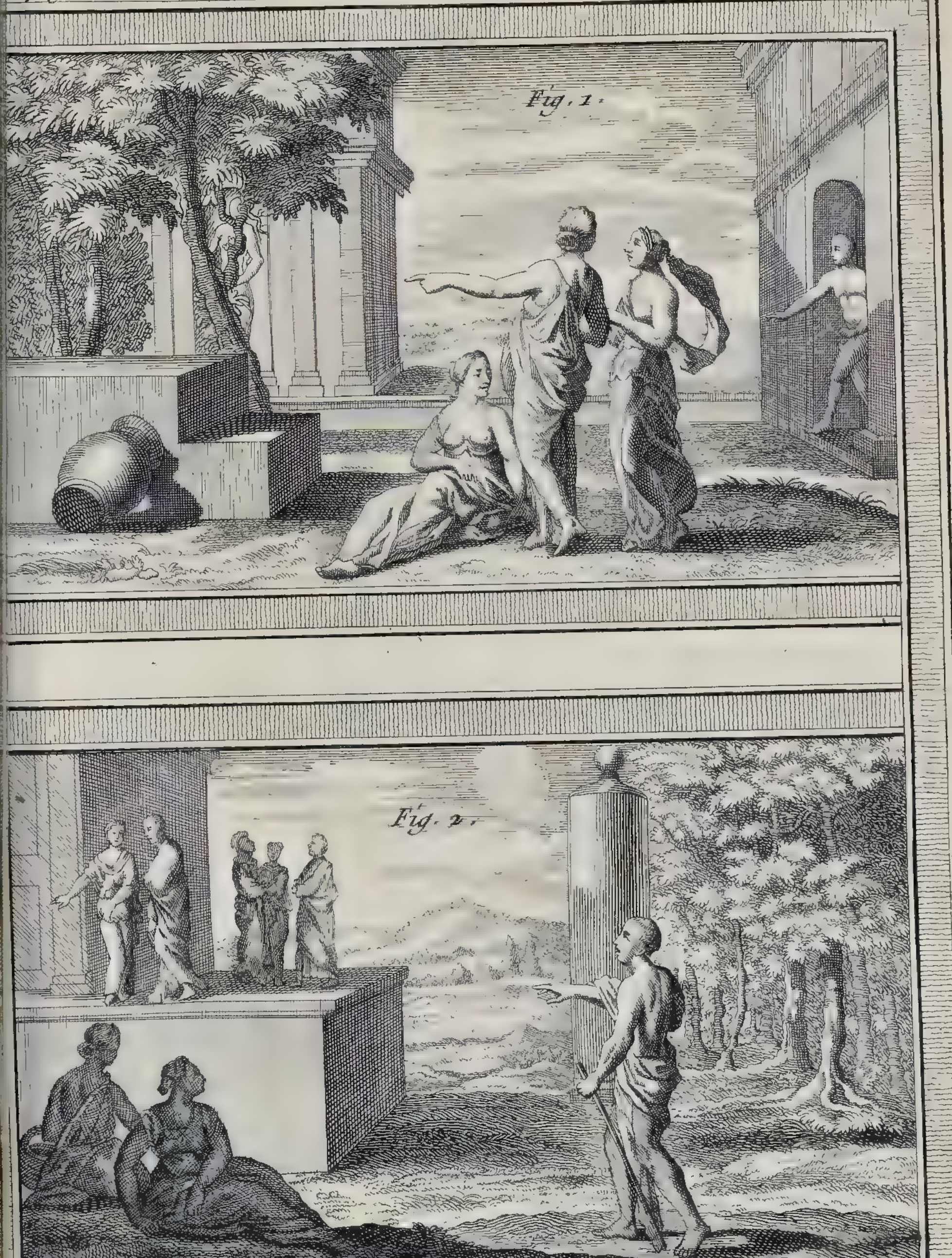


CHAPITRE VI.

De la manière de faire contraster les objets ; ainsi que de placer le clair contre l'obscur & l'obscur contre le clair.

IL est plus essentiel qu'on ne le pense, en général, de bien disposer les objets d'un tableau ; car si on les prend tous d'une égale beauté pour, les placer sans discernement, il en résultera nécessairement une grande désunion, & chaque objet en particulier perdra de sa force & de son effet ; tandis qu'une sage économie & une distribution bien entendue donneront de la beauté & de la grace à des objets qui n'en sont pas susceptibles par eux-mêmes. Pour en produire quelques exemples je vais commencer par celui qui suit.

A la droite, sur le premier plan, du n° 1 de la planche XI, on voit une urne renversée contre une grande pierre taillée, qui, l'une & l'autre, sont d'un ton chaud & vigoureux dans leurs parties éclairées contre l'ombre des arbres du second plan, qui s'élèvent fort haut. Sur le troisième plan, au bord d'une eau, est une colonnade qui est de nouveau fortement éclairée. Au milieu du tableau on apperçoit un horizon fort bas avec quelques monticules ; & sur la ligne de terre sont trois figures qui ensemble forment la plus grande masse, étant presqu'entièrement vêtues de draperies sombres & d'un ton fort chaud, qui se détachent beaucoup du fond foible &



Benard direxit

clair du lointain. Sur le ſecond plan, eſt un jeune homme qui, de même que l'édifice dont il ſort, ſe trouve par en bas dans l'ombre projetée par les arbres placés de l'autre côté. Cette fabrique eſt de pierres griſes & paroît par conſéquent fort claire contre le fond azuré du ciel. Le premier plan, ſur lequel il n'y a aucune verdure, eſt totalement éclairé, mais ſur-tout aux environs des figures.

Cette eſquiſſe nous fait voir le contraſte des objets, & de quelle manière il faut les diſpoſer ſuivant l'art, les uns hauts, les autres bas, pour obtenir de l'accord & de la vie. Par objets, j'entends également ceux qui ſont animés & ceux qui ne le ſont pas; c'eſt-à-dire, les figures, les animaux, les fabriques, les arbres, &c. tant ceux qui ſont placés paralèllement à l'horizon du tableau, que ceux qui fuient ou qui ſe trouvent les uns derrière les autres.

Quant à la force ou à l'effet, il conſiſte dans la diſpoſition du clair contre l'obſcur, & de l'obſcur contre le clair; car, excepté les couleurs, il n'y a point d'autre moyen de détacher les objets les uns des autres.

J'ai dit que les trois figures du premier plan ſont d'un ton vigoureux, & paroiſſent ſombres contre la clarté du lointain; par où je fais voir qu'il ne doit pas y avoir deux parties également claires ſur un même fond, quoiqu'elles ſe détachent avec une égale force; mais que l'effet de l'une doit conſiſter en clarté, & celui de l'autre en obſcurité. On s'apperçoit donc facilement que, comme les trois figures du premier plan ſe trouvent contre le lointain clair & non dans l'ombre, elles doivent avoir des draperies ſombres. Au lieu que l'urne & la pierre demandent à être d'un ton clair pour ſe détacher de l'obſcu-

rité des arbres; ce qui nous apprend, en même tems, que lorſqu'il y a des objets clairs d'un côté, il doit y en avoir de ſombres de l'autre.

Remarquez maintenant le ſecond exemple, n°. 2 de la même planche XI, comme une conſéquence du premier: l'un ne pouvant ſubſiſter ſans l'autre. Il ſert à nous faire connoître l'effet des lumières l'une au-deſſus ou à côté de l'autre; & nous apprend, en même-tems, à trouver par-là un bon enſemble; tandis que le premier exemple nous indique le contraſte qu'il doit y avoir entre les objets qui ſe trouvent ſur des plans différens.

Les figures aſſiſes ſur le premier plan, ainſi que la ligne de terre même, ſe trouvent dans l'ombre d'un nuage circulant entr'elles & le ſoleil: ombre qui couvre auſſi juſqu'à mi-corps la figure placée debout ſur le même plan. L'édifice du ſecond plan eſt parfaitement éclairé, de même que les deux figures de devant, qui ſe détachent de la partie ſombre du même édifice, tandis que les trois autres figures, plus avant encore, qui ſont dans l'ombre, ſe trouvent contre le ciel clair, qui leur ſert de fond dont elles ſe détachent. La colonne placée pareillement ſur le ſecond plan, eſt, pour ainſi dire, entièrement dans l'ombre, contre les arbres qui ſont derrière elle & qui ſe prolongent vers le point de vue. La figure debout ſur le premier plan, dont le haut du corps eſt éclairé, ſe détache de la partie ſombre de cette colonne; tandis que le bas de ſon corps, qui, de même que le premier plan, eſt dans l'ombre, ſe détache du ſecond plan qui eſt fort éclairé.

Mais il ne ſuffit pas de placer çà & là une ombre portée; il faut auſſi qu'on en indique exactement la

cauſe ; de manière que le ſpectateur ne ſoit pas obligé de demander d'où elle provient : car toutes les ombres ne ſont pas de même nature : l'une eſt ſombre, l'autre eſt claire : & elles diffèrent auſſi quelquefois dans leurs teintes. Il ne ſera donc pas inutile de faire ici quelques réflexions ſur cette matière, en attendant que nous la diſcutions plus à fond dans la ſuite.

L'ombre portée du feuiller des arbres eſt, en général, plus ou moins verte, ſuivant que le feuiller eſt plus touffu ou plus rare ; l'ombre portée qu'occaſionnent les nuages circulans dans le ciel eſt foible, & n'a d'autre teinte que celle de l'air intermédiaire ; l'ombre que donne un rideau tendu, ſoit bleu, rouge, ou jaune, eſt de la même couleur que ce rideau ; les ombres d'une fabrique ſont griſâtres & ſombres. Mais retournons à notre objet.

On s'apperçoit facilement, ſans doute, qu'on peut prendre auſſi en raiſon inverſe ce que je viens de dire ici des clairs & des ombres au-deſſus, à côté ou derrière l'un de l'autre ; c'eſt-à-dire, qu'on peut rendre clair ce ce qui, dans cet exemple, eſt ſombre, & ſombre ce qui y eſt clair. Il eſt certain auſſi qu'en ôtant une de ces lumières, l'accord général de la compoſition ſe trouveroit détruit ; de ſorte même qu'il ſeroit impoſſible de le rétablir ſans changer le tout. Suppoſons, par exemple, que la figure debout ſur le premier plan eut le haut du corps dans l'ombre, comment ſe pourroit-il alors qu'elle s'en détachât ? Puiſqu'une partie ſombre contre une autre fait un mauvais effet, ainſi que je l'ai remarqué. Et dans le cas que l'on fit la colonne éclairée, de quelle manière alors la feroit-on ſortir de l'air qui eſt derrière elle. Ce ſeroit également

mal faire que de rendre ſombre l'air qui ſert de fond à la colonne, vu que le premier plan avec tout ce qui s'y trouve, eſt ſombre, tandis que le ſecond plan eſt, au contraire, éclairé; de ſorte que cela feroit de même un fort mauvais effet. Lorſqu'à cette ſage diſtribution des jours & des ombres on joint une bonne harmonie des couleurs (car on ſait que les objets ont plus d'une couleur, & qu'on peut choiſir celles qu'on juge les plus convenables au ſujet) il en réſultera un plus agréable effet pour les yeux. Quoiqu'à proprement parler le feuiller des arbres ſoit toujours verd, il offre néanmoins différentes teintes, ſuivant l'eſpèce des arbres & la ſaiſon de l'année. Le feuiller des uns eſt verd de mer, celui des autres d'un verd foncé, d'un verd roux, d'un verd griſâtre, &c. Il en eſt de même des différentes eſpèces de terreins & de pierres, ainſi que je crois l'avoir ſuffiſamment prouvé dans le premier chapitre de ce livre. Et quelle diverſité ne nous offre point ici le coloris de l'homme ? En un mot, un peintre qui entend bien l'harmonie des couleurs ne ſe trouvera jamais embarraſſé.

Il ne faut pas négliger non plus de mettre, dans une compoſition, un côté en contraſte avec l'autre, non-ſeulement par rapport aux jours & aux ombres, mais encore par l'emplacement plus haut ou plus bas à donner aux objets.

Les idées de ces deux derniers exemples reſſemblent aſſez à celles du chapitre précédent, mais on trouve ici plus de diverſité; car dans le premier exemple il a été queſtion de l'effet des objets ſombres contre des fonds clairs, & des objets clairs contre des fonds ſombres;



Benard direxit

7

au lieu que ces deux derniers, quoiqu'ils roulent ſur le même ſujet, nous enſeignent comment on doit placer ces objets l'un au-deſſus de l'autre, quand le ſujet le demande. On voit, par exemple, un groupe de figures ſur le premier plan, contre un autre groupe placé un peu plus haut ſur le ſecond plan, & celui-ci contre un autre plus élevé encore, & ainſi de ſuite, juſqu'à la hauteur du ciel. Nous avons remarqué dans le quatrième chapitre, comment il faut détacher les figures placées les unes derrière les autres, pour les arrêter ſur les différens plans qui leur conviennent; mais ici nous apprenons d'abord de quelle manière les objets clairs & ſombres doivent être diſpoſés les uns au-deſſus des autres, afin qu'ils ſe prêtent mutuellement de la force, & conſervent chacun la place qu'ils doivent occuper; & nous ſommes, en même-tems, inſtruits comment, au défaut des ombres, on peut avoir recours aux couleurs, & de quelle façon on doit mettre des objets différens les uns contre les autres; ce qui répand de l'âme & de la vie dans une compoſition, principalement quand il y a un grand nombre de figures, ou d'autres objets quelconques.

Je vais ajouter ici un troiſième exemple ſur les objets qui fuient, ou qui ſe trouvent placés d'une manière oblique, comme une ſuite de ce que j'ai dit au ſujet des deux autres.

Remarquez, dans la planche XII, cette chaloupe vue en raccourci contre le parapet ou mur oblique, ſur lequel ſe trouvent quatre figures, qui, avec quelques arbres, interrompent la ligne droite de ce pa-

rapet. Les figures qui arrivent ſe détachent du fond tranſverſal du tableau.

La chaloupe ſe détache avec force par ſa lumière du ſombre parapet, qui ſe prolonge juſqu'au milieu du tableau, & qui ſert auſſi à faire ſortir les deux premières figures qui avancent vers la chaloupe, tandis que les deux figures de derrière, qui ſe trouvent dans l'ombre, font, à leur tour, leur effet contre les fabriques éclairées du fond. Le ciel, à la droite du tableau, eſt rempli d'épais nuages éclairés qui ſe prolongent obliquement en pointe vers la gauche, où il n'y a point de nuages, ou de fort petits.

On remarque donc d'abord ici, d'un côté du tableau, une certaine vie qui réſulte de la diſpoſition des objets, qui ſe rencontrent & ſe croiſent les uns les autres juſqu'à l'horizon; tandis que l'autre côté eſt tranquille. Ce qui produit une agréable variété, ſur-tout lorſqu'il y a quelques objets fuyans qui indiquent le point de vue. La ſeconde obſervation a pour objet le clair-obſcur, dont il a été queſtion dans les précédens exemples.

Cet exemple nous fait voir de quels moyens on peut ſe ſervir pour obtenir, quand il le faut, de pareils effets; ce qui nous a engagé à préſenter cet objet dans différens aſpects, dont on ne peut trop faire uſage, puiſque la diverſité plaît généralement, en tenant l'eſprit dans une continuelle mobilité. Mais il faut obſerver que ce que nous venons de dire ne concerne que les compoſitions de payſages & de ſujets repréſentés en plein air.

CHAPITRE

CHAPITRE VII.

De l'accord à mettre entre les objets qui font contraste.

IL eſt impoſſible de parvenir à produire quelque choſe de bon, lorſqu'on ne poſſède pas l'art de bien diſpoſer les objets d'une compoſition; tandis qu'un tableau, quoique ſeulement d'une exécution paſſable, fait toujours un bon effet quand les objets en ſont dans un ordre convenable. Je trouve ſur-tout la vérité de ce principe dans l'effet de vie & de mouvement qui réſulte du contraſte des objets; comme je crois l'avoir démontré pluſieurs fois, en traitant de la compoſition, ainſi que dans le premier & le dernier exemple du chapitre précédent.

On produit heureuſement ce mouvement & cette vie quand on ſait bien unir enſemble deux objets d'une nature différente; car de cette manière tous les objets d'une compoſition feront d'accord & concourront à produire une tranquillité qui charmera l'œil. Non que ces objets ſe trouvent toujours placés de la ſorte dans la nature, mais c'eſt à l'intelligence de l'artiſte à faire cette ſage diſpoſition.

Par contraſte entre les objets, j'entends la diverſité de leurs formes, c'eſt-à-dire, que l'un eſt long & l'autre large; celui-ci pointu, celui-là carré, rond, ovale, &c.

Mais avant d'aller plus loin, j'indiquerai le moyen dont je me suis servi pour obtenir ce contraste d'une manière facile.

Je dessinois d'abord plusieurs figures dans différentes attitudes, les unes assises, les autres debout, couchées, &c. que je découpois ensuite avec des ciseaux. Après quoi je faisois une esquisse de ma composition sur laquelle je plaçois mes figures découpées, que j'avançois & reculois jusqu'à ce que j'eusse trouvé le nombre nécessaire au sujet que je traitois, ainsi que les attitudes les plus favorables à chaque endroit. Cela fini, je dessinois de nouveau ma composition, en changeant l'attitude des figures, selon que je le jugeois convenable, c'est-à-dire, en plaçant les figures droites aux endroits qui en demandoient de grandes, & des figures assises ou couchées là où il en falloit de petites.

C'est ainsi que j'ai trouvé que, dans un paysage où il y a plusieurs petites figures, les arbres doivent être grands & fort touffus, les fabriques massives & les plans bien développés.

Dans l'intérieur d'un palais ou d'un édifice quelconque, il doit y avoir derrière les petites figures de larges murs avec fort peu d'ornemens; car si l'on vouloit les charger de beaucoup de petits détails, tout paroîtroit alors d'une même grandeur; & dans le cas qu'on accompagnât de grandes figures de quelques grandes parties, tout sembleroit petit, ou tout au plus d'une grandeur trop égale. Un objet plus grand qu'un autre, sert à le faire paroître plus petit; ainsi qu'une ligne oblique

en rend une autre plus droite à l'œil, & qu'un objet carré en fait paroître un autre plus rond ou plus pointu. Ainſi les objets d'une forme différente doivent être placés les uns à côté des autres, afin qu'ils ſervent à ſe faire remarquer réciproquement.

Il en eſt de même du clair-obſcur. Si une grande partie ſe trouve éclairée ou dans l'ombre, faites alors que le fond ſerve à le faire ſortir. Par exemple, ſi ſur le ſecond plan il y a une grande maſſe d'ombre, répandez alors ſur le troiſième plan quelques lumières brillantes qui tombent de côté ou d'en-haut; ce qui, en ſervant de réveillon, mettra, en même-tems, de l'accord entre la largeur de la maſſe & le papillotage des lumières.

Mais ces deux parties demandent chacune une manière tout-à-fait différente de diſpoſer les objets. Cependant le principal objet doit toujours occuper la première place; enſuite vient le ſecond, qui eſt deſtiné à y faire contraſte.

Ce ſont les objets immobiles qui tiennent le premier rang dans le payſage; les êtres mobiles ou animés n'y ſervent que d'acceſſoires ou d'ornemens. Au lieu que dans un ſujet d'hiſtoire ce ſont les figures dont on doit s'occuper le premier, pour paſſer enſuite aux objets de décoration. Car quoique nous diſions qu'une figure debout doit être placée près d'un arbre tortu, ainſi qu'un arbre tortu près d'une figure dans une poſition droite; nous regardons néanmoins, dans le premier cas, l'arbre comme le principal objet, & la figure comme un ſimple acceſſoire dans le payſage; de même que dans l'hiſ-

toire c'eſt la figure qui tient le premier rang. C'eſt auſſi ſous le même point de vue qu'il faut conſidérer, dans l'intérieur d'un édifice, l'architecture, les ſtatues, les bas-reliefs & les autres ornemens.

On voit donc que le contraſte des objets peut donner un certain mouvement & une certaine grace aux ouvrages de l'art. Car quel plaiſir réſulteroit-il, par exmple, pour l'œil, de voir des melons & des raiſins placés ſéparément dans un corbeille différente? aucun ſans doute. Mais en mêlant pluſieurs fruits de nature, de grandeur & de forme différente, dans une même corbeille, on obtiendra un tout autre effet.

On ſait auſſi qu'une petite maiſon ou une chaumière, placée à côté d'un temple ou d'un palais, ſemble en augmenter la grandeur & la magnificence; de même qu'un édifice bas & long ſemble ajouter à l'élévation d'une tour ou d'un obéliſque.

Il y a un ſi grand nombre de pareilles oppoſitions entre les objets, que ce ſeroit en vain que je voudrois m'arrêter à les déſigner toutes; je me contenterai donc de parler ici de quelques-unes, d'après leſquelles il ſera facile de ſe former une idée des autres.

L'exemple nº 1, de la planche XIII, avec un horizon élevé, nous fait voir la manière dont il faut diſpoſer les objets, ſuivant les loix de la perſpective. Les marches *A* vont, en montant, ſe terminer contre une baluſtrade. La figure *B* eſt aſſiſe par terre du côté où les marches s'élèvent vers l'horizon; & la figure *C* ſe trouve debout ſur le premier plan où les marches deſcendent



Benard direxit

vers la ligne de terre. Le point de vue *D* eſt ſur l'horizon.

Le nº 2 de la même planche XIII, nous fait voir une diſpoſition contraire avec un horizon bas.

Obſervez auſſi que les objets couchés ou placés en long, demandent des figures droites ou debout; tandis que les figures couchées demandent, au contraire, des objets qui s'élèvent perpendiculairement en l'air, tels que des arbres, des colonnes, &c.

Près d'une pyramide, d'un obéliſque, d'une aiguille, & d'une pierre carrée fort haute & peu large; on doit placer des figures aſſiſes, couchées ou qui ſe penchent. Cependant on peut en mettre debout près d'une pyramide, mais il faut alors que le plus grand nombre de ces figures ſoient placées ſur les côtés de la pyramide & non pas par-devant.

Au pied ou près des ſtatues placées dans des niches ou ſur des piédeſtaux, il ne faut pas mettre des figures tranquilles, à moins que l'une ou l'autre, c'eſt-à-dire, la figure ou la ſtatue, ne ſoit repréſentée aſſiſe.

Proche d'une haie-baſſe ou d'un bois taillis, les figures droites, appuyées ou courbées font le meilleur effet; mais il faut ſe garder de les accompagner de figures couchées ou aſſiſes.

Contre une belle pierre ou contre un bloc de marbre orné de bas-relief, placez des figures avec des draperies à grands & larges plis. Le contraire fait également un bon effet.

Les rivières d'un cours tranquille, demandent des bords inégaux & interrompus par des monticules, &c.



Près des beſtiaux couchés, placez des hommes & des femmes debout ; & obſervez la même choſe en raiſon contraire.

Faites conduire les chevaux, les ânes & les vaches par des enfans, & les moutons, les chèvres & toutes les autres eſpèces de petit bétail par des hommes faits.

Mais obſervez, en général, qu'en introduiſant dans une compoſition quelque choſe pour faire contraſte, il faut que l'objet principal, qu'on veut interrompre par des acceſſoires, conſerve toujours la première place.





Benard direxit

8

CHAPITRE VIII.

Des objets d'un ton vigoureux sur un champ foible, & des objets d'un ton foible sur un champ vigoureux.

JE me suis déja fort étendu sur la disposition des couleurs, qui est une des principales parties de la peinture; aussi me suis-je toujours beaucoup appliqué à acquérir quelques principes fixes sur cette matière, afin de pouvoir en donner des notions évidentes, lorsque l'occasion s'en présenteroit. J'ai donc, dans le malheur dont je suis affligé, l'avantage & la consolation de ne rencontrer aucune difficulté dans ce que j'entreprends d'enseigner; & cela parce que la nature & les qualités des couleurs me sont parfaitement connues; de sorte que je puis m'en représenter l'effet comme si j'avois les objets mêmes devant les yeux.

Considérons donc l'exemple ci-joint de la planche XIV, & jugeons si mes réflexions méritent quelque attention.

La draperie feuille-morte très-vif de la figure *A* se trouve contre le fond foible du lointain; tandis que la draperie d'un bleu pâle de la figure *B*, se détache du fond vigoureux des arbres contre lesquels elle est placée. Ou bien donnons à la figure *A* des draperies d'un bleu foncé & à la figure *B* une draperie d'un rouge fort tendre; ou autrement encore que la figure *A* soit drapée d'un

rouge foncé brillant, & *B* de couleur de roſe; ou enfin, ſi l'on veut, qu'*A* ſoit en pourpre & *B* en blanc. Voilà les principaux changemens qu'on peut faire dans les couleurs des draperies de ces deux figures; pour ne point parler des couleurs changeantes.

Peut-être demandera-t-on, ſi la draperie bleue de la figure *A*, placée contre le fond clair du lointain, n'offre pas contradiction avec ce que j'ai dit plus haut; ſavoir, que le bleu eſt une des couleurs foibles; tandis qu'il eſt ici queſtion de placer des couleurs vigoureuſes ſur des champs foibles, & des couleurs foibles ou tendres ſur des fonds vigoureux. Non, cela n'a rien de contradictoire; puiſque par couleurs vigoureuſes ou chaudes on entend les couleurs primitives & ſans mêlange, tels que l'azur, le beau jaune & le beau rouge; mais elles ne ſont plus chaudes lorſqu'elles ſont rompues avec du blanc; car c'eſt leur obſcurité qui leur donne de la vigueur. On voit, au contraire, que le bleu tendre, le jaune pâle & le rouge clair, ainſi que le blanc même ſervent de couleurs ſourdes ou foibles ſur des fonds ſombres; comme il paroît par cet exemple.

La raiſon pourquoi la draperie de la figure *A* doit être d'une couleur franche ou pure, c'eſt afin qu'elle ne ſe confonde pas avec les différentes couleurs tendres & foibles du fond, qui, par ce moyen, fuit davantage; tandis que la figure s'en détache mieux. La figure *B* fait le même effet en ſens contraire.

Cet exemple eſt ſi néceſſaire, qu'il n'eſt pas poſſible de faire une bonne compoſition de quelque genre que ce ſoit, ſans ſuivre les principes qui y ſont indiqués.

Au

Au lieu du lointain, qui ſert de champ à la figure *A*, on peut ſe ſervir d'un édifice avec des bas-reliefs, des ſtatues ou d'autres ornemens d'une couleur foible ou bien de marbre. Il eſt indifférent auſſi de mettre un rideau, une grotte, un rocher ou une fabrique d'une couleur vigoureuſe, à la place des arbres qui ſervent de fond à la figure *B*. Mais ſi la figure *A* ſe trouve ſur un champ d'une ſeule couleur, ſoit gris ou blanc, alors cette figure peut avoir une draperie de différentes couleurs ou d'une couleur changeante. De même, ſi l'on place la figure *B* contre un rideau ou fond de différentes couleurs, il eſt néceſſaire que la draperie de cette figure ſoit d'une ſeule couleur. On peut conclure de-là de quelle conſéquence ſont ces réflexions.

Mais comme, dans cet exemple, il n'eſt queſtion que du clair & de l'obſcur, nous y ajouterons un autre, n° 2 de la planche XIV, pour parler des demi-teintes ; ce qui joint à ce que nous avons dit plus haut, ſuffira pour ſe former une idée exacte de la compoſition de toutes les eſpèces de ſujets, quand même il y auroit trois ou quatre groupes de figures & davantage ; en obſervant ſeulement contre quels champs ces figures ſe trouvent ; c'eſt-à-dire, s'ils ſont clairs ou ſombres, foibles ou vigoureux, éloignés ou proches des figures ; afin que chaque groupe en particulier, & tous en général, conſervent leur degré de force & leur beauté.

Nous voyons que des couleurs ſombres placées contre un lointain clair s'en détachent fortement, ce qui fait fuir le lointain & ſortir les figures ; effet qui ſe fera avec plus de force encore ſi l'on met des couleurs claires

& foibles ſur le premier plan, ainſi qu'on peut le voir par la figure *A* de la planche XIV.

Cela nous prouve, en même-tems, qu'on peut produire également cet effet en opérant en ſens contraire; & renverſe le ſyſtême de ceux qui prétendent que ce ſont les couleurs vigoureuſes & brillantes qu'il faut toujours placer ſur le devant du tableau, pour les en détacher davantage, & les couleurs tendres d'autant plus loin qu'elles ſont plus foibles; ſans ſonger que c'eſt du fond ſeul que dépend, pour ainſi dire, entièrement cet effet.

La diſpoſition de ce ſecond exemple eſt la même que celle du précédent, excepté le premier plan que nous ajoutons ici, afin de faire mieux comprendre nos idées ſur la manière de diſpoſer favorablement & convenablement les couleurs, d'après des principes ſuivant leſquels il eſt facile d'obtenir une belle harmonie dans toutes les eſpèces de compoſitions.

Je place ſur le premier plan, à la gauche, une femme aſſiſe ſur l'herbe avec la jambe droite tournée vers la lumière, ayant le bas du corps couvert d'une draperie blanche & le haut du corps d'une étoffe rouge tendre. Sa main droite eſt poſée ſur un vaſe d'un bleu verdâtre ſombre. Un peu plus loin, derrière cette femme, eſt un cippe de pierre griſe qui ſert à la faire ſortir; & ſur ce cippe eſt appuyé un philoſophe ou un vieillard, couvert d'un draperie d'un bleu foncé, & la tête ceinte d'une couronne de feuilles vertes. A la droite, ſur le premier plan, qui eſt d'un terrein ſabloneux, un peu rouſſâtre en quelques endroits, eſt une grande corbeille

platte, d'un roux foncé, dans laquelle on voit une grande citrouille d'Italie & d'autres fruits posés ſur un morceau de draperie d'un beau bleu foncé, dont la moitié ſe trouve hors de la corbeille ſur le terrein éclairé. Près de cette corbeille eſt une jeune fille, vêtue en couleur de roſe; & derrière elle ſe trouve un grand terme de pierre ou de marbre blanc. A la gauche de ce terme, ſe tient une femme, dont la draperie eſt d'un violet pâle, qui eſt occupée à poſer une couronne ſur la tête de ce terme. On voit la fille de profil & la femme en face. Le philoſophe montre le terme à la femme aſſiſe, qui tourne la tête pour le regarder. Le terme avec la femme & la jeune fille compoſent enſemble un groupe, qui, avec le premier plan, forment une grande maſſe de lumière, de laquelle ſe détache fortement la corbeille remplie de fruits.

CHAPITRE IX.

De la pouſſière qui couvre les objets.

IL nous reſte, pour finir ce livre, à faire quelques réflexions ſur un objet qui eſt négligé par la plûpart des peintres, quoiqu'il ſoit néanmoins d'une grande utilité & d'un bon effet quand on l'exécute bien. C'eſt de la pouſſière & du ſable qui couvrent les objets, tant dans l'intérieur des fabriques qu'en plein air, que je veux parler. Il me ſemble donc que c'eſt mal faire, que de

couvrir les planchers des périſtyles, des galeries, &c; avec un tel ſoin de carreaux de marbre ou de pierre de différentes couleurs & teintes, qu'il n'y ait pas la moindre tache ou dégradation; ce qui eſt fort difficile pour obtenir un bon accord, & pour faire paroître ces terreins unis, ſans nuire à l'œil; car cette eſpèce d'exécution donne une grande roideur à l'ouvrage, quelque bien qu'on puiſſe marier enſemble les différentes couleurs de ces carreaux; tandis que, ſuivant la nature même, ces couleurs deviennent indéciſes & fondues par le frottement continuel des pieds. Il y a même des peintres qui indiquent ſi diſtinctement les compartimens & les joints de ces carreaux qu'on croiroit qu'ils ſont mouillés. Cela ſe voit quelquefois ainſi dans la nature, j'en conviens, ſur-tout aux carreaux d'une couleur foncée; mais dans l'art il faut rompre ces couleurs & les rendre un peu plus claires; afin qu'elles ne faſſent pas alors un ſi grand effet, ſans être moins naturels. Mais ſi, par exemple, au milieu d'un ſallon orné d'un lambris & d'un pavé de marbre il y a un vaſe doré, le terrein autour de ce vaſe peut être d'un ton vif & vigoureux, à cauſe des reflets que ce vaſe produit ſur le poli du marbre.

Pour moi, j'aimerois mieux faire les planchers de marbre ou de pierre d'une ſeule couleur, que diſtribués par compartimens; mais lorſque le ſujet l'exige ainſi, il faut alors noyer enſemble les couleurs tendres & foibles, de manière que la diverſité des teintes devienne, pour ainſi dire, imperceptible.

C'eſt aux peintres de payſage que ces réflexions ſont les plus utiles; car il eſt certain que les objets placés

en plein air, tels que ſtatues, vaſes, pyramides, ſont, en général, tellement couverts de pouſſière, de débris de feuilles, de mouſſe, &c. qu'il eſt ſouvent difficile d'en diſtinguer les couleurs. Suppoſons, par exemple, qu'il y ait un tombeau de granit rouge ſur une plinthe de baſalte noir, placé en plein air; il faudra avoir ſoin de ne pas rendre ce tombeau d'un ton trop brun ou trop vigoureux; car il ſembleroit alors qu'on ait pris le ſoin de laver & de nétoyer ce monument; tandis qu'il doit être couvert de pouſſière, de branches & de feuilles d'arbres & de mouſſe; de manière qu'on ait de la peine à en diſtinguer la véritable couleur, ainſi que celle de la plinthe.

Quoique quelques peintres regarderont peut-être ces réflexions comme puériles & inutiles, elles ſont néanmoins de la dernière importance pour donner, avec quelques autres moyens, le plus grand air de vérité poſſible aux ouvrages de l'art; ſoit pour rompre & marier enſemble des couleurs qui, par leur nature, feroient un trop grand effet, ſoit pour quelqu'autre raiſon; mais cependant jamais ſans une cauſe motivée, afin de ne pas paroître trop affecté.

Peut-être m'objectera-t-on, que dans le cas qu'il faille imiter cette pouſſière répandue ſur les objets, il faudra en couvrir auſſi les robes traînantes des femmes, qui, en général, ſont faites de couleurs tendres, de même que les ſandales des figures; ce qui ne manqueroit pas de paroître ridicule. Cependant il ne me ſembleroit pas plus étonnant de voir un homme ſortir ſec de l'eau, que d'en voir un autre marcher dans la pouſſière & dans

la boue ſans en être ſalli. Au reſte, je ne prétends pas autoriſer par-là les abus; mais indiquer ſeulement qu'il faut obſerver, autant qu'il eſt poſſible, la nature des objets, afin de diſtinguer, par ce moyen, le rang & l'état actuel des perſonnages; car il ne faut pas qu'un ſoldat ſoit habillé auſſi richement que ſon général, ni qu'une femme du peuple offre la même élégance & la même propreté qu'une princeſſe.





LE GRAND LIVRE DES PEINTRES.

LIVRE V.

CHAPITRE PREMIER.

Du jour en général & des différens accidents de lumière.

COMME la partie des jours & des accidents de lumière eſt une des principales de la peinture, & ſans laquelle il eſt impoſſible d'être un bon peintre, je vais communiquer au jeune artiſte tout ce que l'étude & l'expérience m'ont appris ſur ce ſujet, dans l'eſpérance que ces réflexions pourront lui être de quelque utilité.

De la lumiere ordinaire & universelle.

Dans un jour ordinaire & universel, les lumieres ont peu de largeur, & les ombres sont douces & vagues. Les objets éclairés par un ciel pur & sans nuages, conservent mieux leur couleur locale dans les demi-teintes & dans les ombres, que ceux qui sont exposés à la lumière du soleil; ils ont aussi plus de relief, & les parties en sont plus distinctes. Je pense donc que cette lumière générale & douce est la plus favorable pour peindre le portrait & les objets qu'on veut éclairer par un jour venant hors du tableau, comme les galeries ouvertes, &c. Et quoique les objets éclairés de cette manière ne fassent pas un grand effet, on voit néanmoins que leurs ombres & leurs rehauts ont beaucoup de force, & même infiniment plus que par toute autre lumière. Cette lumière convient le mieux dans les tableaux dont l'horizon est bas, & lorsque la projection des ombres est la plus grande.

De la lumière par un ciel couvert & nébuleux.

Qu'on ne soit pas surpris de ce que nous voyons les objets d'une manière plus distincte par un ciel couvert & nébuleux, que lorsqu'ils sont éclairés par un ciel serein ou par la lumière directe du soleil; puisque les vapeurs étant alors, pour la plus grande partie, attirées en haut, l'air ambiant est moins épais & permet par conséquent mieux à l'œil de discerner les objets, qui semblent aussi moins

moins fuir, & dont les couleurs locales ſont plus vigoureuſes & plus belles, particulièrement le verd de l'herbe & du feuiller des arbres.

De la lumière du ſoleil.

Les objets éclairés par la lumière du ſoleil ſemblent plus ou moins couverts de vapeur, ſuivant que le ſoleil luit avec plus ou moins de force, à cauſe que les atomes qui circulent entre l'objet & notre œil ſont beaucoup plus diſtincts par la lumière du ſoleil que par un jour pur ordinaire, & paroiſſent plus ou moins colorés; de ſorte que les ombres des objets deviennent alors tout-à-coup indéciſes, & fuient très-promptement. Il eſt donc facile à concevoir que quoique les ombres ſoient plus larges & plus décidées par la lumière du ſoleil que par tout autre jour, elles ne doivent cependant offrir aucune dureté, ainſi que quelques peintres en ont donné l'exemple, & particulièrement Berghem, dans ſes figures beaucoup plus petites que nature; ce qui pourroit tout au plus être convenable dans des lieux couverts, tels que galeries intérieures des palais, appartemens, &c., où règne une lumière ſerrée; ce qui fait que les objets s'y préſentent à la vue d'une manière plus nette, plus diſtincte, & moins fuyante.

En ſe promenant, par exemple, ſous une ſombre avenue d'arbres, on s'appercevra facilement, en approchant de l'un des bouts, qu'on y diſtingue mieux les objets placés en plein air, que ſi l'on ſe trouvoit ſoi-même au milieu de la campagne; effet d'optique qui eſt confirmé par l'uſage des lunettes d'approche. Il eſt donc prouvé, ainſi que je l'ai dit, que les objets éclairés par le ſoleil deviennent

plutôt indécis & fuient plus promptement ; & c'eſt en quoi conſiſte la plus grande différence entre la lumière du ſoleil & le jour ordinaire.

De la lumière à donner aux tableaux deſtinés à revêtir les murs des ſallons & des appartemens.

Dans les tableaux deſtinés à couvrir les murs des appartemens, c'eſt le jour ordinaire qui eſt plus convenable, du moins ſi la diſpoſition du local le permet ; car cette lumière eſt la plus tranquille & la plus agréable lorſqu'elle eſt rendue d'une manière naturelle & exacte. Il faut donc ſur-tout y obſerver que les figures & les autres objets reçoivent une lumière plus large & plus vive, à raiſon de ce qu'ils ſont placés plus près ou plus loin de la lumière ; & quoique ces objets ſoient placés parallèlement, ou ſur le même plan, il faut néanmoins qu'ils diffèrent entr'eux par la force des clairs & par la vagueſſe des ombres. On doit obſerver de même que les ombres portées contre les murs & ſur les terreins, demandent à être plus longues ou plus courtes, plus décidées ou plus foibles, ſuivant l'endroit où ils ſe trouvent. Ainſi, par exemple, les figures placées près de la fenêtre doivent être éclairées par en haut, & former par conſéquent une plus courte ombre portée, que celles qui ſont éloignées de la croiſée.

Mais comme il peut arriver que les figures qui ſont éloignées de la principale lumière, reçoivent le jour par d'autres fenêtres, il faut alors auſſi que leurs ombres ſoient plus rompues & plus vagues, à raiſon que leur clarté eſt plus grande & vient les frapper en plus de ſens ;

à quoi il faut ajouter encore les reflets des murailles. Les ombres de ces objets ſont auſſi plus chaudes que celles des objets expoſés à une lumière ouverte, où la teinte bleuâtre de l'air ambiant & les vapeurs de l'atmoſphère en diminuent la force & la beauté.

Il faut obſerver auſſi, en général, que dans une chambre tendue en rouge, en jaune, en bleu ou en verd, toutes les ombres de vos objets reçoivent, par reflets, la couleur de cette tapiſſerie; cependant les ombres & les rehauts des plus foibles objets en prendront plus de vigueur.

Idée ſuccinte des différens jours.

Par un ciel couvert les objets fuient moins, & ſont plus chauds & plus diſtincts.

Par un ciel ſerein, ſans nuages, ils fuient un peu plus.

Par une lumière directe du ſoleil, ils fuient davantage encore & ſont moins diſtincts.

Ils fuient le plus & ſe dérobent le plutôt à notre vue, lorſqu'il y a d'épais brouillards, comme on en voit en automne & en hiver.

Plus l'air eſt condenſé & épais, plus auſſi il devient matériel & ſenſible par la lumière; ce qui fait que notre vue ne peut pas s'étendre fort loin, & que les objets deviennent plus indiſtincts.

Voilà pour ce qui regarde les objets en plein air.

Une repréſentation exacte & naturelle de ces quatre différentes lumières du jour ſeroit ſans doute la preuve d'un grand talent; & je crois que ce ſeroit une choſe digne

d'admiration de voir quatre pareils tableaux pendus l'un à côté de l'autre, avec leurs acceſſoires diſpoſés de la manière ſuivante.

Un ciel couvert & nébuleux : on apperçoit quelques bergers occupés à ſauver leurs effets, dans la crainte d'une averſe ou d'un orage; tandis que d'autres, en regardant le ciel, conduiſent vers un bois des moutons, qui ſe raſſemblent de tous côtés d'un pas indolent & la tête baiſſée. Tout, en un mot, offre dans ce tableau l'image de la crainte & de l'agitation.

Par un tems ſerein : on voit ici pluſieurs bergers qui ſe promènent en ſe tenant par la main, tandis que d'autres s'entretiennent aſſis ſur le bord d'une fontaine, & que ceux d'un troiſième groupe s'amuſent à chanter & à danſer aux ſons des flageolets & des chalumeaux. Leurs troupeaux paiſſent tranquillement de tous côtés dans la plaine.

Par un jour éclairé par le ſoleil : une troupe de bergers & de bergères ſont aſſis ſous leurs habits tendus dans la plaine, tandis que d'autres ſe baignent ou ſe lavent dans l'eau d'un ruiſſeau, & que d'autres encore ſont endormis à l'ombre d'une fontaine ou de quelques arbres. Le bétail eſt répandu, par troupeaux, dans une plaine verdoyante. On voit des beſtiaux qui mâchent des plantes pour chercher à ſe rafraîchir, d'autres qui s'abreuvent ſur le bord d'une rivière, & d'autres enfin qui ſont couchés dans l'ombre.

Par un grand brouillard : des bergers conduiſent leurs troupeaux à la ferme, en marchant d'un pas craintif, la tête enfoncée dans les épaules & jetée en avant; ils

portent par-tout un regard attentif pour voir ſi quelque brebis ou quelque chèvre ne s'écarte pas du troupeau. Les jeunes filles ſuivent les bergers, la tête couverte d'un voile ou d'un linge; & quelques-unes ſe bouchent le nez pour ſe garantir de la puanteur du brouillard.

CHAPITRE II.

De l'état du ciel ou de l'air.

ON donne le nom d'air à une vaſte étendue au-deſſus de la terre. Il ſemble plus élevé ou plus bas, ſelon qu'il eſt plus ou moins chargé de vapeurs qui y circulent toujours; car s'il n'y avoit point de vapeurs dans l'air, il nous paroîtroit également bleu à l'horizon & au-deſſus de nos têtes; tandis qu'on voit que l'air eſt plus clair à l'horizon que verticalement au-deſſus de nous, à cauſe que les vapeurs interceptent & diminuent à nos yeux le bel azur du ciel. Il eſt connu auſſi que plus l'air eſt proche de la terre, plus il eſt condenſé & épais; & que plus il eſt attiré en haut, plus il eſt raréfié & diaphane. Il en eſt de même des vapeurs qui ſont plus ou moins viſibles, à raiſon de ce qu'elles ſont plus ou moins épaiſſes.

Il faut remarquer ici que lorſque le ſoleil ſe lève à l'orient, l'horizon de cette partie du ciel eſt alors plus clair que celui des trois autres; tandis qu'à midi c'eſt au ſud que l'horizon eſt le plus clair; & ainſi de même de tous les points du ciel au moment que l'aſtre du jour y remplit ſa courſe & y diſpenſe ſa lumière.

Pour connoître la cause qui fait que les vapeurs deviennent plus claires, à raison qu'elles sont plus éloignées de la vue, on peut faire l'expérience suivante. Prenez un morceau de crêpe ou de gaze mince, de quatre aunes de France, que vous étendrez sur quatre perches en forme de dais, & que vous partagerez, par des raies en travers, en dix compartimens, marqués, n°. 1, 2, 3, &c. jusqu'à 10. Placez-vous ensuite dessous le compartiment n°. 1, & portez les yeux sur la gaze, vous verrez que l'azur du ciel est moins beau au travers du n°. 2, que perpendiculairement au-dessus de votre tête, & que la couleur en devient plus indécise, à mesure que vous arrêtez les yeux sur un compartiment plus éloigné de vous; parce que la quantité des fils se multipliant, la gaze devient plus épaisse & perd par conséquent plus de sa transparence, jusqu'à ce qu'on n'apperçoive enfin plus qu'une toile tout-à-fait blanche.

Supposons maintenant que les étoiles brillent au firmament, on verra que leur lumière sera la plus vive & la plus distincte au travers du premier compartiment, & qu'elle diminuera, à mesure qu'on portera les yeux sur un autre compartiment plus éloigné, jusqu'à ce qu'elle disparoisse entièrement. Cela nous prouve donc clairement que quelque raréfié & diaphane que l'air paroisse près de la vue, il devient néanmoins plus épais, à mesure qu'on en voit une plus grande masse; & qu'ayant plus de corps, il reçoit aussi plus de lumière. Voilà pourquoi l'on ne voit jamais les étoiles près de l'horizon; & que lors même qu'on en apperçoit quelques-unes, ce qui arrive rarement, elles paroissent fort petites & d'une très-foible lumière.

Il n'y a pas la moindre différence entre l'air & l'eau; c'est-à-dire que l'un & l'autre sont clairs vers l'horizon, tandis que le ciel au-dessus de nous, & l'eau devant nous, paroissent sombres.

Il seroit inutile de vouloir prouver qu'il en est tout autrement du plan ou du terrein sur lequel nous marchons, qui offre un phénomène tout-à-fait contraire à celui de l'air & de l'eau; car la perspective seule nous apprend que tout objet matériel éclairé devient plus obscur, à raison de ce qu'il se trouve à une plus grande distance de nous. Supposons, par exemple, une galerie ou avenue ouverte par le haut, de six cens pieds de long, avec un terrein uni; on s'appercevra que le premier pied de ce terrein paroît le plus éclairé, & que cette clarté diminue insensiblement, à raison de l'éloignement. On peut faire cette même observation sur des statues de marbre blanc, en remarquant la différence qu'il y a entre celles qui sont les plus proches de notre œil, & celles qui s'en trouvent les plus éloignées. Mais je ne parle ici que des parties éclairées; car il en est tout autrement des parties ombrées & obscures, puisqu'en se servant de statues de basalte noir, on verra qu'elles deviennent d'autant plus claires, qu'elles sont à une plus grande distance de nous, à cause de la plus grande masse de corpuscules éclairés qui se trouvent entre ces objets & notre œil.

Les objets placés en pleine campagne, lorsque le ciel est sans nuages, & que le soleil se trouve caché derrière une haute montagne ou quelques arbres, reçoivent la lumière de tous côtés, & ne perdent néanmoins rien de leur

relief, à cauſe de leurs fortes & profondes ombres. Leurs couleurs locales ne ſont pas rompues, mais conſervent toute leur beauté ; & quoique le ſoleil ſoit caché par quelque grand corps, ainſi que nous l'avons dit, & ne peut par conſéquent pas porter d'une manière directe ſa lumière ſur les objets, ils ſeront néanmoins plus fortement éclairés du côté du ſoleil, ſans que leurs couleurs en ſoient dégradées.

Il eſt facile de ſe convaincre que l'azur du ciel n'eſt pas une couleur véritable, en conſidérant les objets expoſés en pleine campagne, lorſqu'ils ne ſont pas éclairés par le ſoleil, ſoit directement ou au travers des nuages ; & qu'ils n'en ſont par conſéquent pas colorés. Car cette teinte bleuâtre ne doit être attribuée qu'à l'interpoſition des corpuſcules qui ſe trouvent entre les objets & l'œil, qui ne peuvent pas communiquer leur couleur par reflet aux objets, ainſi qu'un corps le fait à l'autre.

Puiſque nous voilà engagés à traiter des qualités de l'air, il ne ſera pas inutile de dire quelque choſe de ſes reflets, qui eſt un objet qui mérite d'être bien conſidéré ; car on voit un grand nombre de peintres qui tombent dans des erreurs groſſières, faute de connoître cette partie.

Afin de pouvoir mieux développer nos idées ſur cette matière, nous emploierons trois exemples, dont les chiffres ſerviront à indiquer les différentes eſpèces de teintes. Ainſi 1, ſignifie la première teinte ; 2 une teinte plus ſombre ; & 3 une autre plus ſombre encore.

La figure *A*, du nº. 1 de la planche XV, eſt d'une teinte





Benard direxit.

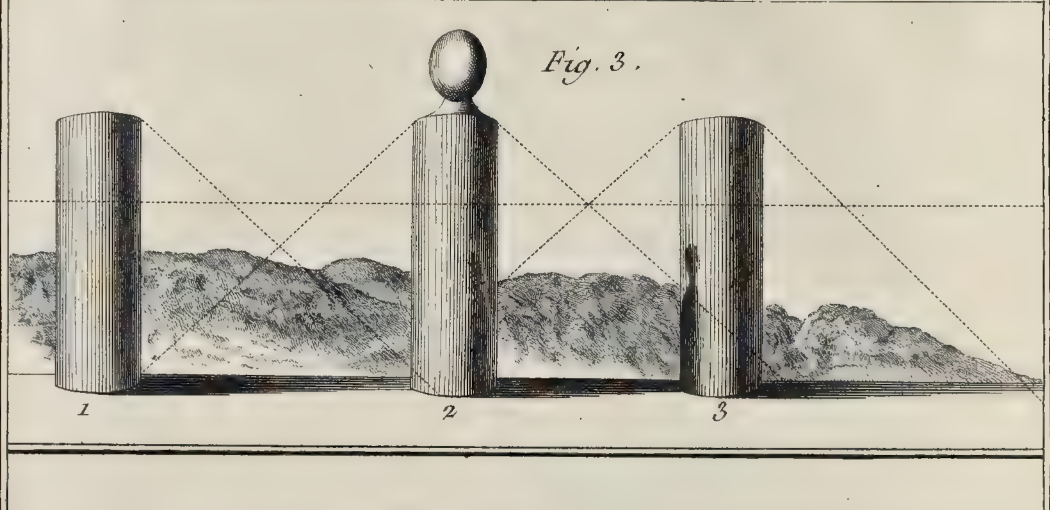
teinte plus ſombre dans ſon ombre que la figure *B*, à cauſe que le tronc de l'arbre *C* eſt un objet raboteux qui ne peut réfléchir aucune lumière, tandis que l'édifice *D*, qui eſt blanc, en renvoie, au contraire, une grande quantité. Mais ſi cet édifice ne ſe trouvoit pas là, & s'il y avoit à la place une plaine unie, la figure *B*, loin d'être plus ſombre, ſeroit encore plus claire; & ſi l'on ôtoit auſſi le tronc de l'arbre *C*, & les petits arbres qui s'y trouvent derrière, alors les deux figures *A* & *B* auroient des ombres d'une égale force. Nous voyons ici deux figures placées paralellement ſur le même plan, dont l'une plus ſombre & l'autre plus claire, quoique les plus profondes ombres de cette dernière conſervent le dégré de force qui leur convient; ce qui, étant autrement repréſenté, ſeroit contraire à la nature, & aux règles de l'art.

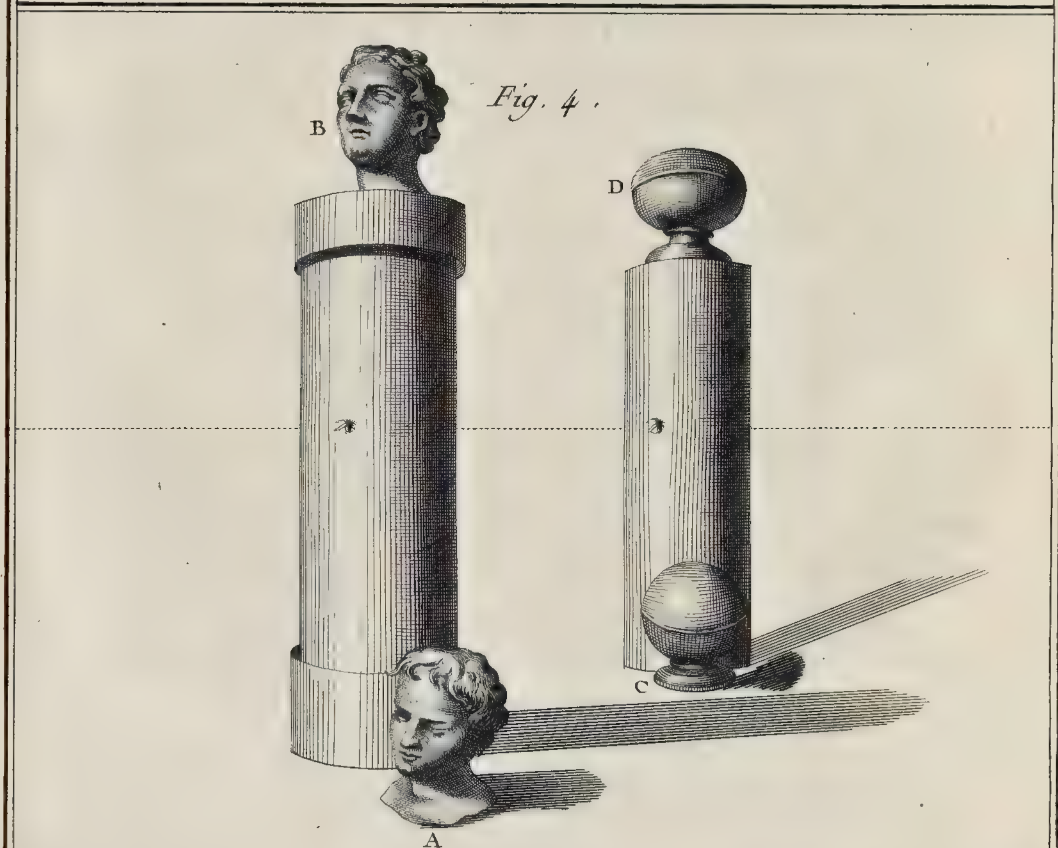
Le ſecond exemple, n°. 2 de la planche XV, nous offre à faire les mêmes réflexions. Je ſuis néanmoins convaincu par l'expérience que j'en ai faite, qu'en préſentant à quelques peintres le ſimple trait de la compoſition ſuivante, ou de quelque autre de ce genre, où les figures fuſſent placées de même l'une à une certaine diſtance des arbres, & l'autre plus proche, ſur une ligne paralelle à l'horizon, pour les ombrer ſelon leur propre idée, ils feroient les clairs & les ombres d'une force égale dans les deux figures; tandis qu'il eſt néanmoins certain que celle qui eſt la plus éloignée des arbres reçoit de toutes parts beaucoup plus de lumière que celle qui eſt placée plus proche de ces arbres. Il eſt donc impoſſible de repréſenter cela d'une autre manière qu'on le voit dans cet exemple;

c'eſt-à-dire, que les ombres corporelles * de *B* doivent être d'une teinte, & ſon ombre portée de deux teintes; tandis qu'il faut que les ombres corporelles d'*A* ſoient de deux teintes, & ſon ombre portée de trois teintes. Jetons maintenant les yeux ſur la femme du premier plan. Ses ombres corporelles ne ſont, ainſi que celles de la figure *B*, que d'une teinte, à cauſe de la lumière qui réfléchit de la pierre qui ſe trouve derrière elle; tandis que l'ombre portée ſur cette pierre eſt de trois teintes. Si cette pierre étoit ôtée de-là, & qu'il n'y eut pas d'autre obſtacle, l'air feroit alors le même effet que cette pierre, quoique avec moins de force cependant.

Peut-être m'objectera-t-on que l'édifice *D* du n°. 1 de la planche XV, eſt trop éloigné de la figure *B*, pour que ſa lumière réfléchie faſſe l'effet que je ſuppoſe; & que ſi cela n'eſt pas, il ne doit pas alors y avoir une ſi grande diſparité entre cette figure *B* & la figure *A*. Je réponds, que le tronc de l'arbre *C* avec les petits arbres qui s'y trouvent derrière empêchent que la figure *A* reçoive la lumière réfléchie de l'édifice *D*; de ſorte qu'il eſt naturel que ſes ombres corporelles ſoient d'une teinte plus obſcure que celles de la figure *B*. Si maintenant pour former de fortes oppoſitions, on donne une draperie blanche à la

* Par *ombres corporelles*, Laireſſe entend les ombres qui ſe forment ſur les objets mêmes par leurs différentes parties ſaillantes & enfoncées; & par *ombres portées*, celles que les objets projètent ſur d'autres objets ou ſur le plan ſur lequel ils ſe trouvent placés.





Benard direxit

figure *A*, je dirai que les arbres & l'édifice ne ſont pas néceſſaires alors. Au reſte, on s'apperçoit bien, ſans doute, que je ne propoſe cet exemple que pour faire mieux comprendre mes idées aux jeunes artiſtes.

Le troiſième exemple, figure 3, planche XVI, ſert à confirmer les deux précédens, en nous prouvant clairement pourquoi les ombres corporelles des objets ſont plus ou moins affoiblies, non-ſeulement par la lumière réfléchie d'autres corps, mais encore par l'air du côté gauche; de même que les ombres portées ſont plus ſombres, à raiſon qu'elles ſont privées davantage des reflets de lumière ou de l'effet de l'air ambiant, ainſi qu'on peut s'en convaincre par les colonnes de cet exemple, dont les ombres portées du n°. 1 & du n°. 3 ſont viſiblement d'une teinte plus foible que celle du n°. 2; ſavoir, dans n°. 1, par l'air ambiant & par les reflets de lumière de la colonne 2; & dans n°. 3, par le pouvoir de l'air ambiant ſeul. L'ombre corporelle d'environ la moitié d'en-bas de la colonne 2, eſt plus ſombre que celle de la partie d'en-haut; & ſon ombre portée eſt d'une teinte plus forte que celle des colonnes 1 & 3; à cauſe qu'elle eſt plus proche de la colonne 3 que la colonne 1 ne l'eſt d'elle; ce qui fait que ſon ombre portée tombe ſur la moitié de la hauteur de la colonne 3, & la prive par conſéquent de la puiſſance de réfléchir vers la colonne 2, la lumiére de toute la hauteur de cette ombre portée, qui par-là conſerve auſſi toute ſa force. Ces effets ont auſſi bien lieu par la lumière directe du ſoleil que par un jour ordinaire.

Nous ajouterons encore ici un quatrième exemple, figure

4, planche XVI, qui ne servira pas moins que le précédent à développer mon idée. Il contribuera aussi à faire connoître la force de la lumière & des derniers rehauts des objets ; & pourquoi ils produisent un effet tout-à-fait différent dans deux objets parfaitement semblables, suivant que l'horizon est élevé ou bas. *A* & *B* sont les exemples que nous proposons, tandis que *C* & *D* ne servent qu'à prouver que la chose ne peut pas être d'une autre manière. Il est indifférent si c'est le soleil ou le jour ordinaire qui éclaire les objets, & si la lumière les frappe directement par-devant, ou si elle y tombe de côté. On voit que l'horizon est entre les deux têtes, & que le point de vue est au milieu, ou un peu plus à la droite. Le jour vient de même du côté droit.

Portons maintenant les yeux sur l'exemple même, & nous verrons que les deux têtes *A* & *B*, quoique éclairés par le même jour, offrent néanmoins des différences plus ou moins considérables dans leurs plus grands rehauts ; c'est-à-dire, que les plus forts coups de lumière de la tête *A* se trouvent indiqués sur le front & sur toutes les autres parties saillantes, tels que le nez, le menton, la lèvre inférieure, &c ; tandis que dans la tête *B* c'est sur l'os coronal, dans les angles des yeux, le long du nez & sur les joues, ainsi que sur le bout du nez & du menton, &c., que sont les plus grands clairs ; différences qui ne doivent être attribuées qu'à l'horizon, placé plus haut ou plus bas. Les plus grands rehauts, ou les plus forts coups de lumière de tous les objets, de quelque nature qu'ils puissent être, pourvu que leur superficie soit lisse & unie, se trouvent vers l'extrêmité d'en-haut,

lorſque ces objets ſont placés au-deſſous d'un horizon élevé; & ces réhauts deſcendent, au contraire, d'autant plus vers l'extrêmité d'en-bas de ces objets, à raiſon de ce qu'ils ſont plus élevés au-deſſus de l'horizon, ainſi que je l'ai déjà dit, & comme cela ſe trouve démontré ici. Fixez maintenant les yeux ſur les eſpèces de vaſes *C* & *D*, qui, comme les têtes *A* & *B*, ſont tous deux de la même matière, & qui ſe trouvent éclairés par le même jour; *C* a une forte lumière ou un grand rehaut ſur la partie renflée d'en-haut; lumière qui deſcend d'autant plus bas que le vaſe eſt placé davantage au-deſſus de l'horizon.

Cet exemple eſt d'une grande conſéquence, & peut ſervir à exécuter bien des choſes ſur leſquelles on ſe trouveroit ſans cela fort embarraſſé, malgré toute la peine qu'on pourroit ſe donner pour les bien comprendre. Je parle ici des artiſtes qui ſe fient trop ſur la vivacité de leur eſprit & qui négligent d'examiner mûrement les choſes; car il faut convenir que ſans la connoiſſance de la perſpective, il n'eſt pas poſſible de ſe ſervir à propos de la nature. Il eſt vrai qu'on peut parvenir, avec du tems & du travail à imiter, d'une manière parfaite un grand nombre d'objets, comme entr'autres les uſtenſiles de toutes les eſpèces de métaux; mais on peut, malgré cela, ſe tromper ſingulièrement dans l'emploi de ces objets dans une compoſition, quand on ne connoît pas parfaitement la variété des accidens de lumière, variété dont il eſt, pour ainſi dire, impoſſible de ſe former une idée, ſans la connaiſſance de la perſpective qui en rend l'étude facile.

CHAPITRE III.

De la réflexion des objets dans l'eau.

LA réflexion de l'image des objets dans l'eau, n'eſt ſans doute pas une des parties les moins intéreſſantes de l'art, & la grace qui en réſulte, quand elle eſt rendue d'une manière naturelle, mérite bien que nous nous en occupions un moment, en prévenant le jeune artiſte qu'il eſt impoſſible de s'en inſtruire parfaitement, à moins qu'on ne poſsède la perſpective.

Le célèbre Pouſſin n'a pas non plus négligé cette partie, qui lui a ſouvent été utile pour donner un grand éclat à ſes tableaux. Je parle ici de Nicolas Pouſſin, qui n'a pas été moins admirable dans ſes payſages que dans ſes figures, & qui n'a jamais trouvé dans l'art des difficultés qu'il n'a pas ſu vaincre. Mais retournous à notre objet.

Après avoir cherché longtems s'il n'y auroit pas d'autre méthode que celle des traits & des lignes qu'on emploie ordinairement, j'en ai enfin trouvé une qui me paroît meilleure & que voici.

Prenez une petite planche oblonge de la grandeur que vous jugerez convenable, ſur laquelle vous placerez de petites figures de cire, auſſi près du bord que vous le jugerez à propos, ou ſuivant la diſtance des plans & des bords de l'eau que vous devez employer dans

votre tableau. Mettez enſuite vos petits modèles de cire ou d'autre matière molle dans l'attitude des figures de votre eſquiſſe, & à la hauteur néceſſaire, par le moyen de petits morceaux de bois ou de la terre glaiſe. Après quoi placez devant ces figures, à la hauteur que l'indiquera le plan de votre tableau, un baquet de plomb ou de tôle, dont le fond ſoit teint de la couleur qui vous convient, ſoit de noir, de terre d'ombre, &c, que vous remplirez d'eau. Cela fini, diſpoſez votre point de vue, & lorſque vous aurez trouvé la diſtance convenable, deſſinez vos figures, ainſi que leurs réflexions dans l'eau, en indiquant de même légèrement les ombres. Parvenu à ce point, vous pourrez vous ſervir de votre mannequin pour deſſiner avec ſoin vos figures, en plaçant chaque fois votre mannequin à l'endroit où ſe trouvoient vos petits modèles, afin que vous puiſſiez en voir la réflexion en même tems que votre eſquiſſe; & exécutez ainſi le tout juſqu'à la moindre partie.

Il eſt ſur-tout néceſſaire de remarquer avec ſoin la longueur & la largeur des réflexions, qui ſe préſentent toujours plus en raccourci que les objets, à cauſe qu'elles ſont plus bas ſous l'horizon. Lorſqu'on place le modèle ou le mannequin autant au-deſſus de l'horizon que la réflexion en paroît au-deſſous de l'horizon, & qu'on le copie ainſi bien exactement, pour s'en ſervir enſuite dans le tableau, on tient ce deſſin renverſé. Peut-être dira-t-on ici que la réflexion doit ſe préſenter dans un autre ſens que l'objet, vérité que je ne prétends pas nier; mais on pourra décalquer ce deſſin ſur un autre papier; procédé qui ſervira à en faire connoître le bon effet, comme

il eſt facile de s'en convaincre par l'expérience; & l'on verra qu'en ſuivant avec attention la méthode que je viens d'indiquer, rien ne manquera à cette partie du tableau.

Il nous reſte à remarquer qu'on doit être attentif à mettre toujours la réflexion ſur une ligne perpendiculaire avec l'objet, comme ſi l'une n'étoit qu'une prolongation non-interrompue de l'autre, ainſi qu'on le verra par les exemples que nous en donnerons plus bas.

Cette méthode eſt non-ſeulement propre à repréſenter la réflexion des figures d'hommes & d'animaux, mais de tous les autres objets, de quelque nature qu'ils puiſſent être, & dans quelque endroit du tableau qu'ils ſoient placés.

On pourroît auſſi, au lieu d'un baquet rempli d'eau, ſe ſervir d'une glace; mais la vérité n'en eſt pas ſi grande que celle de l'eau même, qu'on peut faire paroître auſſi profonde & auſſi claire ou auſſi obſcure qu'on le veut, en jetant au fond du baquet un peu de boue, d'herbe ou de ſable.

Quant au coloris, l'expérience nous apprend que plus l'eau eſt éclairée par l'air, plus les objets qu'on y voit deviennent vagues & indécis; & lorſque le ſoleil darde directement ſes rayons dans l'eau, les objets y paroiſſent d'une manière moins diſtincte encore, tant par rapport à nous, que pour ceux qui s'y regardent eux-mêmes; car la réflexion ne s'y préſente alors que comme des traits perpendiculaires ſans aucune forme décidée, ainſi qu'on peut le voir par la lune, par une chandelle ou par tel autre corps lumineux, qui ne réflechit que ſur la ſurface de l'eau,

l'eau, tant à la lumière du ſoleil que de nuit; ce qu'il faut attribuer à ce qu'on ne peut pas appercevoir alors la limpidité de l'eau.

La réflexion des objets dans de l'eau, ſoit limpide ou obſcure, n'eſt jamais auſſi claire ni auſſi brillante que l'objet même qui eſt hors de l'eau, mais elle ſe trouve toujours d'une teinte entière ou d'une demi-teinte plus obſcure.

Pour repréſenter ces réflexions de la manière qu'elles ſe préſentent dans une eau courante, il faut commencer d'abord par les peindre avec leurs jours & leurs ombres, ſur un fond qu'on aura fait revenir, en y paſſant légèrement un peu d'huile tenace; après quoi l'on prendra un blaireau ou un putois qu'on paſſera pluſieurs fois, d'une manière auſſi ſerrée qu'il eſt poſſible, de droite à gauche & de gauche à droite, en ſuivant le fil & les ondulations de l'eau, & en ayant ſoin de ne pas trop effacer les formes des objets.

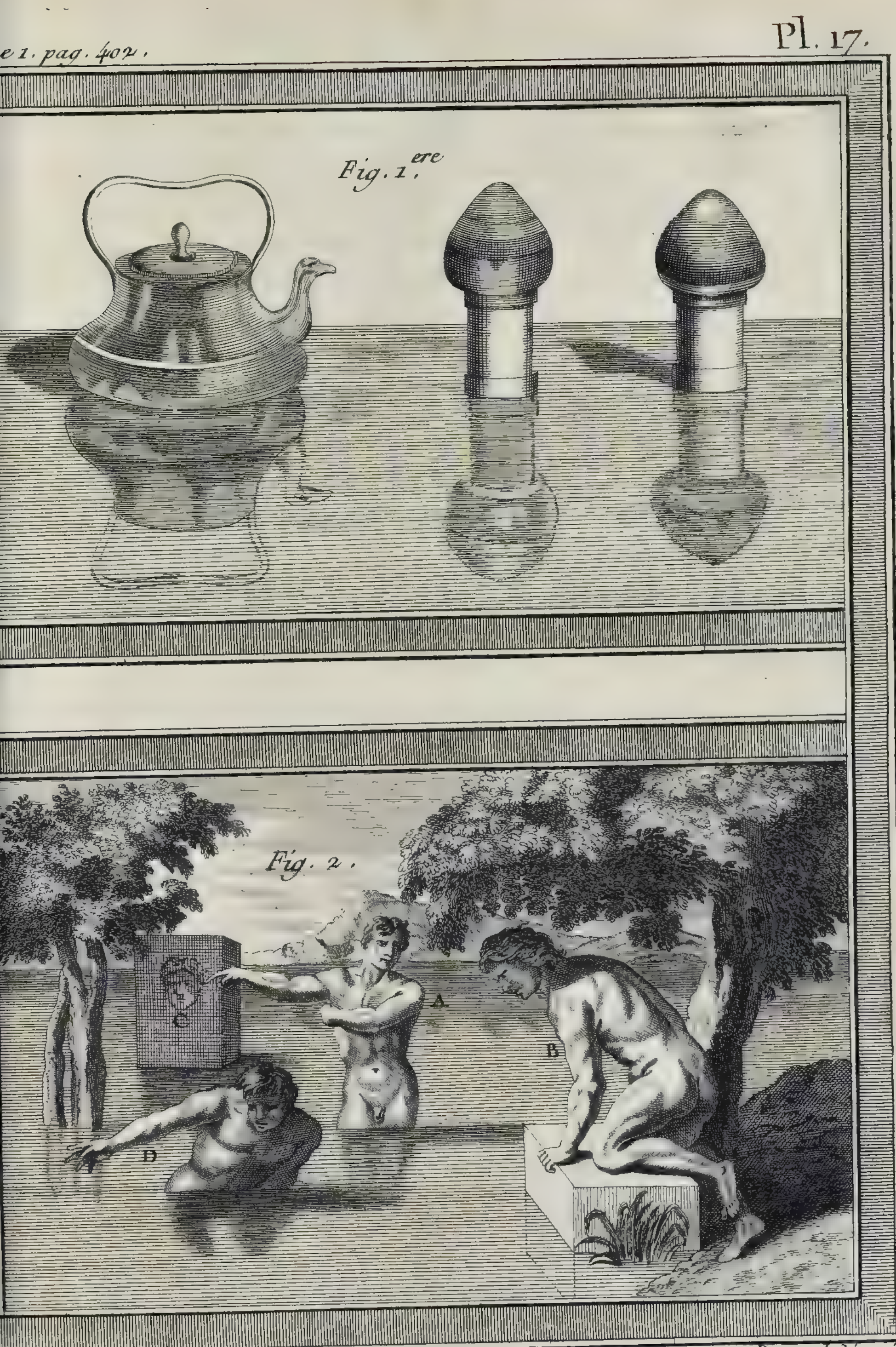
Je crois avoir ſufiſamment expliqué mes idées ſur les réflexions, relativement à l'art, & pour autant que cela concerne les objets qui ſe trouvent placés hors de l'eau; il eſt donc néceſſaire que je diſe auſſi quelque choſe de ceux qui ſont placés dans l'eau même; partie qui me paroît curieuſe par les accidens ſinguliers qu'elle offre, & ſur leſquels on ne porte, en général, pas plus d'attention que ſi les objets étoient placés ſur la terre même, & qu'il n'y eut aucune eau dans les environs.

Il faut d'abord remarquer que l'eau reſſemble à l'air, & que les objets placés entre ces deux élémens, vus de haut en bas, ſe préſentent de même que ſi on les voyoit

de bas en haut, contre le ciel; car il n'y a pas d'autre différence par rapport à cela entre ces deux corps, sinon que la clarté de l'eau eſt un peu plus foible que celle de l'air. On peut s'en convaincre par l'effet que produit une glace, où les objets, quoique repréſentés d'une manière exacte & diſtincte, n'ont jamais la même vigueur qu'ils ont dans la nature.

Cela poſé, il eſt facile à comprendre que les objets placés dans l'eau ſont auſſi bien éclairés dans les parties qui ſe trouvent dans l'eau que dans celles qui ſont hors de l'eau. Je ne parle point ici de la réflexion des objets, mais des objets mêmes & de leurs ombres, ainſi qu'on peut le voir dans l'exemple ci-joint, fig. 2, planche XVII. La partie d'en bas du corps de la figure *A*, qui étend ſon bras droit au-deſſus de l'eau eſt fortement réfléchie, avec un ton violâtre, ton que l'air ſupérieur donne auſſi à ſon côté ombré; & ſon bras gauche, qui paſſe devant ſa poitrine, reçoit un double reflet de ſon corps & de l'eau, ce qui y donne un ton plus chaud que ne l'eſt celui de l'autre bras. La figure *B*, qui regarde ſon image dans l'eau, à l'ombre d'un arbre, ſert à nous prouver que le reflet de l'eau eſt pareil à celui de l'air, quoiqu'un peu plus foible, ainſi que je l'ai déjà remarqué. La tête ſculptée ſur la pierre *C*, nous fait voir la même choſe, mais d'une manière plus ſenſible, étant de même éclairée par en bas.

Obſervons encore, que plus les objets ſont éloignés de la ſurface de l'eau, plus ils en reçoivent de reflet, c'eſt-à-dire, plus ils en ſont éclairés; ainſi qu'on peut s'en convaincre par la figure *D*, dont la poitrine, qui ſe



Benard direxit

trouve près de la ſurface de l'eau, n'en reçoit aucun reflet, à cauſe que la lumière de l'air ne peut pas y tomber, puiſque la figure en couvre entièrement la ſurface en cet endroit, & y forme une ombre juſqu'au fond de l'eau. Voilà ce que cette partie m'a paru offrir de plus eſſentiel à obſerver, & d'après quoi il ſera facile de faire toutes les autres obſervations néceſſaires pour rendre la nature avec vérité. Nous remarquerons ſeulement combien les objets placés dans l'eau diffèrent de ceux qui ſont ſur la terre; en ajoutant, que plus ces derniers objets ſont élevés de terre, moins les ombres en reçoivent de reflet; à cauſe que les parties claires de la ſuperficie des différens terreins conſervent leurs propres couleurs locales.

Outre les raccourcis & les reflets qu'on doit obſerver dans la réflexion des objets dans l'eau, j'ai eu de même, depuis long-tems, quelque doute ſur les accidens qui doivent s'y préſenter, & j'ai vu que, ſuivant les loix de l'optique ou de la perſpective-pratique, il reſtoit encore quelques autres obſervations à faire ſur ce ſujet. Je me repréſentois bien que, comme il y a de l'air & de la lumière au-deſſus & au-deſſous de ces objets, ces deux clartés doivent produire des points d'optique d'un aſpect ſingulier; mais ſans que je puſſe me rendre raiſon de la manière que cela ſe faiſoit, ce qui m'étonnait beaucoup. A la fin cependant je ſuis parvenu à procéder à cet égard ſur des principes certains, ainſi que je penſe l'avoir prouvé par l'exemple que je viens de donner ici. Il n'eſt queſtion que des rehauts ou des extrêmités des clairs, comme le font voir diſtinctement les figures ci-jointes,

planche XVII, & qu'on peut modérer à son gré, selon que le cas l'exige; tant dans les objets mêmes que dans leurs réflexions dans l'eau.

Nous prendrons donc pour exemple les objets ci-joints, placés sur la surface de l'eau, figure 1, planche XVII, qui sont au-dessous de l'horizon de toute leur hauteur géométrique, & qui se trouvent éclairés du côté droit. Ils sont placés de chaque côté du point de vue, & nous offrent les jours & les ombres qu'ils doivent avoir, suivant les loix de la perspective, avec leurs rehauts ou coups de lumière sur le relief. C'est de cette manière qu'on peut chercher, ainsi que je l'ai déja dit, les mêmes effets sur toutes sortes d'objets; & l'on trouvera toujours combien les réflexions dans l'eau diffèrent (sans parler des raccourcis) des objets qui les produisent. Cette observation, qui doit d'abord paroître singulière, peut néanmoins devenir bientôt familière à l'artiste, pour peu qu'il veuille y porter de l'attention.

CHAPITRE IV.

Des ombres portées suivant les différens jours.

Il ne sera pas inutile de dire quelque chose ici des ombres portées des objets sur les plans qu'ils occupent, & de leur projection, suivant les différens jours dont ils sont éclairés; en commençant par celui qui tombe de côté, pour passer par dégrés à celui qui frappe les objets directement par-devant.

Comme ce n'eſt que par le moyen de la perſpective qu'on apprend à connoître les véritables dimentions des corps, il paroît, pour ainſi dire, impoſſible de parvenir, ſans ſon ſecours, à repréſenter exactement un objet quelconque, malgré tout le tems qu'on pourroit mettre à apprendre la peinture; bien loin de pouvoir faire des compoſitions de pluſieurs figures.

Il eſt donc néceſſaire de commencer par inſtruire les jeunes artiſtes de la perſpective, avant de leur permettre de compoſer; quand ce ne ſeroit que pour les garantir d'abord des erreurs où pourroient les entraîner ceux qui prétendent que la perſpective eſt une ſcience inutile au peintre.

On ſait de quel avantage on jouit, par rapport aux ombres portées, en employant dans une compoſition une lumière qui tombe de côté, à cauſe que la projection de ces ombres eſt alors toujours, depuis le premier plan juſqu'au dernier, paralelle à l'horizon, ſans le moindre raccourciſſement; ce qui eſt facile à trouver ſans connoître la perſpective, ainſi qu'on peut le voir par l'exemple qu'offre la figure 1, planche XVIII, puiſqu'on peut meſurer, par le moyen du compas & même de l'œil ſeul, la longueur que ces ombres doivent avoir.

Mais on s'apperçoit aiſément que cela eſt bien plus difficile quand la lumière tombe plus par-devant, & que ces ombres deviennent un peu plus courtes, en projetant de biais ou obliquement; car on ne peut plus alors en déterminer la longueur par le compas, & moins encore par conjecture, puiſque ces ombres varient tellement dans leur projection, que l'une ne reſſemble point à l'autre.

Si les objets changent de place, les ombres portées changent de même de direction : la projection de l'une est presque droite ; l'autre monte plus obliquement, & devient plus courte ; une troisième éprouve une plus grande altération encore, à raison de ce qu'elle fuit davantage du côté dont vient le jour, ainsi qu'on le voit dans l'exemple de la fig. 3, planche XVIII ; qui nous indique aussi le moyen de trouver, d'une manière courte & facile, ces ombres portées, de quel côté que la lumière puisse tomber sur les objets. Mais avant d'entrer dans des réflexions sur ce sujet, je remarquerai que lorsque la lumière frappe directement par-devant, comme dans l'exemple qu'offre la fig. 2, de la même planche XVIII, où l'ombre portée projete perpendiculairement vers l'horizon, il n'est nécessaire, pour en déterminer la longueur, que de connoître le point de vue du tableau ; de manière qu'on peut trouver leur raccourcissement par le secours d'une échelle ; sans laquelle même il n'est pas possible d'y parvenir. Mais cette opération est si facile qu'elle demande moins de tems à être mise en exécution qu'il n'en faut pour la décrire. Voici le moyen dont je me suis servi pour cela.

Je commençois par faire l'esquisse, fig. 3, planche XVIII, de ma composition, dont je plaçois l'horizon & le point de vue où je le jugeois nécessaire. Je dessinois ensuite la première figure *A*, que j'ombrois entièrement, & dont je disposois l'ombre portée par conjecture, suivant que je supposois que la lumière devoit tomber plus ou moins directement par-devant. Après cela je traçois, à la droite, mon échelle *B*, sur laquelle sont indiqués les pieds destinés à marquer les dégrés de fuite de la projection des

Fig. 1.

Fig. 2.

Fig. 3.

7 pieds

A

B

C

D

E

F

5 pieds

7½ pieds

Benard direxit.

ombres. Enſuite je tirois la ligne paralelle *C* du pied de la figure *A*, juſqu'à l'échelle, qui indique ſa place. Pour marquer maintenant la direction que doit ſuivre ſon ombre portée, je traçois une ligne droite depuis le pied de la figure *A*, en ſuivant ſon ombre portée juſqu'à l'horizon, où je mets une petite étoile *D*; point dont je tirois toutes mes autres ombres portées, depuis la ligne de terre juſqu'au fond du tableau; & depuis la droite juſqu'à la gauche, ſoit de figures ou d'autres objets quelconques. Comme il me reſtoit alors à trouver la longueur des ombres portées, je traçois depuis l'extrêmité *E* de l'ombre de ma première figure *A*, une nouvelle ligne paralelle *F* juſqu'à l'échelle. Après quoi je comptois le nombre des degrés de la fuite des ombres. En ſuppoſant que ma figure *A* avoit ſept pieds de hauteur, je trouvois que ſon ombre portée en avoit ſix, & qu'elle fuyoit de trois pieds vers l'horizon, comme cela eſt indiqué par l'échelle; & il en étoit de même de tous les autres objets, dont je calculois la hauteur, pour régler ſur cela ſon ombre portée, après quoi mon travail, ſur cet objet, étoit fini.

Qu'on juge maintenant combien il doit être difficile de trouver les variétés conſidérables qu'il faut obſerver dans la projection des ombres, quand on ne ſuit pas la méthode que je viens d'indiquer, & qui préſente encore un autre avantage pour ceux qui veulent exécuter leurs figures d'après nature; avantage qui conſiſte en ce que par la direction des ombres portées on ſait ſur le champ où il faut placer le mannequin pour la lumière qu'on veut introduire dans un tableau, ainſi que je l'ai déjà remarqué dans mes principes du deſſin.

CHAPITRE V.

Des Reflets.

Pour rendre mes obſervations ſur ce ſujet plus utiles, j'ai cru qu'il étoit néceſſaire de les appuyer par des exemples; d'autant plus que les reflets contribuent infiniment à la beauté des ouvrages de l'art, & ſervent par conſéquent à faire connoître le grand maître.

Il eſt naturel aux chaſſeurs fatigués, ainſi qu'aux nymphes de Diane, de chercher un lieu ombragé pour ſe repoſer, ainſi que nous le montre la figure 1 de la planche XIX. On voit ici ces nymphes aſſiſes ſur le premier plan, à la droite du tableau, l'une à côté de l'autre, ſur un banc de gazon, contre une eſpèce de parapet ou de muraille, couronné par des arbres dont le feuiller d'enhaut eſt frappé par-ci par-là de quelques coups de lumière. La figure qui ſe tient de bout ſur le premier plan, reçoit une forte lumière juſques au-deſſus du genou, tandis que l'ombre de ſes jambes va ſe réunir à celle du plan ſur lequel elle ſe trouve, ce qui ſert à indiquer le lieu qu'elle occupe; cependant la lumière de cette figure n'a pas aſſez de force pour aller, par ſes reflets, éclairer le parapet contre lequel ſont adoſſées les nymphes aſſiſes; tant à cauſe de l'interpoſition de ces nymphes, que par l'état de ce mur même, qui eſt raboteux & plein de lézardes & de trous; étant d'ailleurs couvert de branches d'arbres & d'herbes, qui en redoublent l'ombre, &

qui



Benard direxit.

qui empêchent que les réflexions de la lumière de la figure en queſtion ne faſſent quelque effet. Mais les figures aſſiſes vis-à-vis de l'objet éclairé en reçoivent, au contraire, avec force les reflets, les unes par-devant, les autres un peu plus de côté, ſuivant la place qu'elles occupent.

Il eſt fort important qu'on connoiſſe bien la véritable cauſe qui produit ces reflets; c'eſt-à-dire, leur diſtance, leur couleur locale & leur force. Je remarquerai, touchant la couleur, (car la diſtance des figures eſt déjà indiquée ici) que dans le cas que la figure éclairée ait une draperie d'un beau rouge vif, qui reçoive une forte lumière du ſoleil, & que les quatre nymphes aſſiſes ſoient vêtues l'une en pourpre, l'autre en jaune, la troiſième en bleu, & la quatrième en blanc, ces couleurs ſeront abſolument dégradées par les reflets de la draperie rouge, & perdront leur force pour prendre la teinte des autres, & s'y mêler en quelque ſorte. Le pourpre, par exemple, deviendra rouge, le bleu violet, le jaune rouſſâtre ou feuille-morte, & le blanc couleur de chair ou de fleur de pommier; mais cette dégradation des couleurs ſera plus ou moins ſenſible, ſuivant qu'elles ſeront reflettées avec plus ou moins de force, & d'une diſtance plus ou moins grande. D'ailleurs le nud prend une teinte plus chaude, non pas également par-tout, mais dans les endroits qui ſe trouvent frappés par les reflets; car l'air ambiant qui environne les objets ſe fait plus ou moins appercevoir, ſoit dans les ombres, ou entre les ombres & les parties qui reçoivent les reflets.

Le ſecond exemple nous fait voir de quelle manière

les couleurs ſont rompues dans les ombres, tant dans leurs tons mêmes que dans leur force, ſuivant la diſpoſition du lieu.

La muraille qu'on voit ici, figure 2 planche XIX, eſt d'un ton rouſſâtre & chaud. Les figures qui ſe tiennent debout & dont la draperie eſt blanche ou d'une couleur fort claire, ſont, de même que cette muraille & le plan qu'ils occupent, éclairés par la lumière du ſoleil, ou par un jour ordinaire.

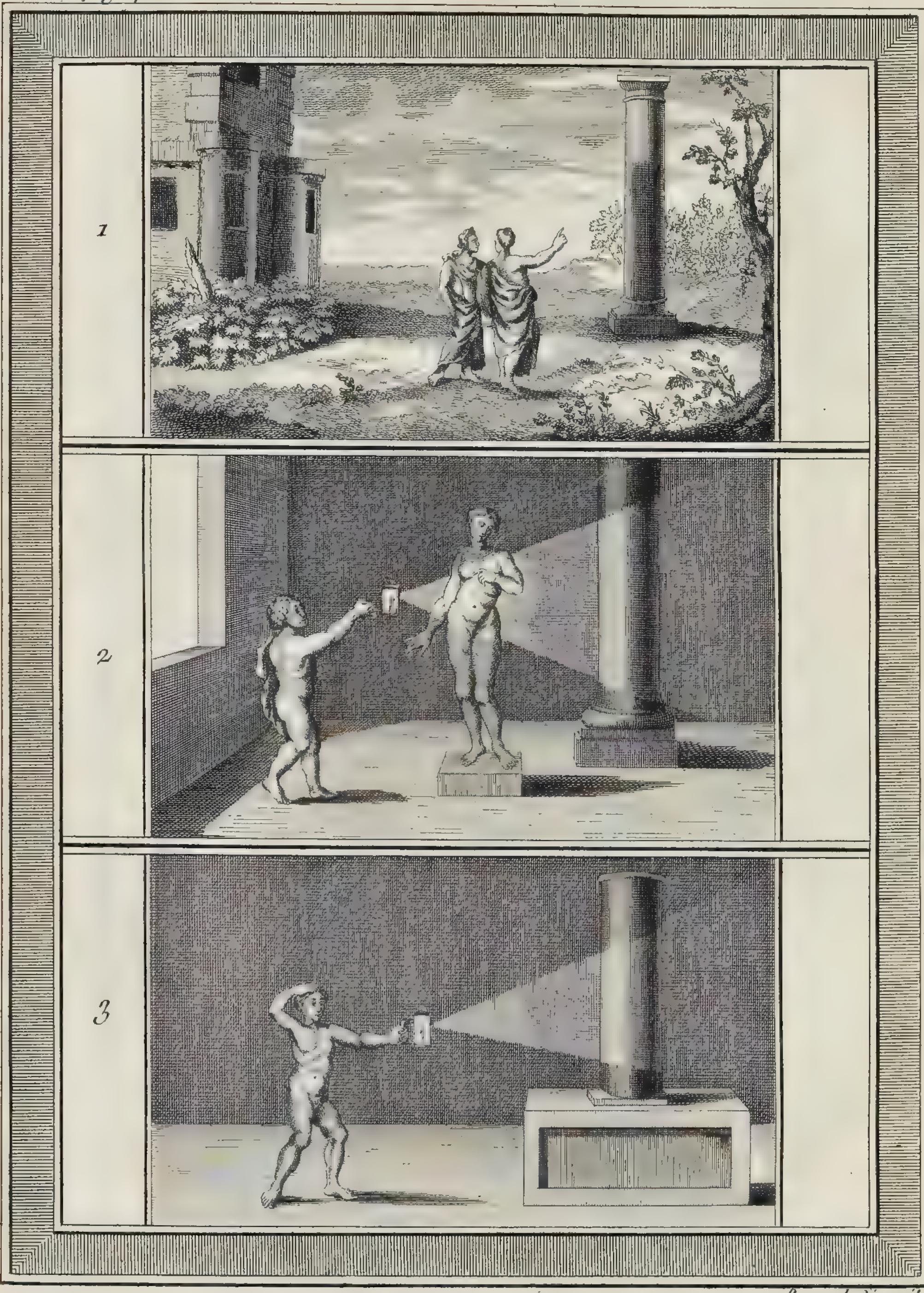
Ces figures nous font voir que, malgré que la lumière qui les éclaire ſoit pure, leurs draperies ſont néanmoins totalement dégradées, à cauſe qu'elles ſont privées de l'air & entourées d'un champ fort brillant, dont les reflets ſeuls les éclairent, & communiquent leur teinte aux ombres de ces figures. La figure volante d'en-bas, nous montre le contraire; c'eſt-à-dire, que plus les objets ſont proches de la lumière ouverte ou de l'air, plus leurs couleurs locales conſervent leur pureté & leur force; ainſi que cela eſt mieux prouvé encore par la figure volante d'en-haut, qui ſe trouve à moitié en plein air, & dont le coloris n'éprouve aucune dégradation, ſi ce n'eſt qu'il prend une foible teinte violâtre dans les parties fuyantes du corps; tandis que la partie d'en-bas de ſon corps & la figure volante au-deſſous d'elle, qui ſe trouvent encore dans l'obſcurité, & qui par conſéquent ſont privées de la teinte bleuâtre de l'air, ont un tout autre ton; ſavoir, beaucoup plus chaud que la partie ſupérieure du corps de la première figure volante. Il en eſt de même des figures qui ſe tiennent debout au-deſſous de celles qui volent.

Il n'y a eu jusqu'à préſent que peu de peintres, principalement parmi les Italiens, qui aient bien connu la partie des reflets. Parmi les artiſtes François on en trouve quelques-uns qui s'en ſont occupés. Je dois avouer néanmoins que ceux des Italiens qui l'ont étudiée s'y ſont diſtingués, tandis que les François n'y ont jamais été que médiocres; quoique Vouet ſe ſoit rendu célèbre par cette partie, dans laquelle il a plus excellé qu'aucun autre peintre François ou Italien; ce qui me porte à croire qu'il n'y a pas long-tems qu'on s'occupe des reflets, d'autant plus qu'on trouve un grand nombre d'anciens tableaux où ils ne ſont point du tout obſervés. Mais ce qui eſt bien plus ſingulier encore, c'eſt que quelques artiſtes, tels que Laſtman, Rottenhamer, &c, n'ont pas ſçu même de quel côté les objets qui ſont dans l'ombre, doivent être éclairés ou ſombres; de ſorte qu'ils les ont ombrés de la même manière que ceux qui ſont éclairés; à-peu-près comme s'ils étoient d'autant plus fortement glacés. Par exemple, dans un tableau dont le jour vient de la droite, on verra une figure placée dans l'ombre d'une pierre ou d'un autre objet. Cependant, au lieu de mettre l'ombre portée de cette pierre ſur le côté droit de la figure; c'eſt-à-dire, du côté de cette pierre, ils la faiſoient tomber ſur le côté gauche, comme ſur tous les autres objets; preuve certaine qu'ils ne connoiſſoient pas la partie des reflets. Raphaël même n'en étoit pas mieux inſtruit, car de ſon tems on ne ſavoit pas encore ce que c'eſt que de placer des clairs contre des clairs, & des ombres contre des ombres; & c'eſt en opérant de cette manière que les reflets ſont les plus utiles. Mais on cherchoit alors le plus grand effet en

plaçant des jours contre des ombres, & des ombres contre des jours; de forte queles reflets n'étoient du tout pas utiles. On évitoit auſſi les grandes maſſes d'ombres & les lumières larges. Aujourd'hui on opère tout autrement; car on cherche les grandes maſſes de clairs & d'ombres; & en effet rien ne contribue tant à la beauté & à la tranquillité d'un tableau. Mais il en eſt des reflets comme de toute autre choſe : l'excès en eſt nuiſible & déplaît; cependant il y a des peintres qui les emploient à tout haſard, ſans ſavoir ſi la nature de la choſe les exige ou non, & qui rendent avec force, par du vermillon, de l'outremer, de l'orpin jaune, &c., des reflets qui ſont, pour ainſi dire, inviſibles. Cette manière a ſur-tout été adoptée par Jordans, Rubens & un grand nombre d'autres peintres Flamands.

Il faut donc avoir ſoin de ne point employer les reflets, ſans en marquer en même-tems la cauſe, & ſans qu'on puiſſe diſtinguer clairement à quelle diſtance ils ſe trouvent l'un de l'autre; afin qu'on puiſſe connoître quel dégré de force ils communiquent ou reçoivent, afin qu'il ne faille pas demander d'où ils partent, & pourquoi ils ſont rouges, jaunes ou bleus, & ſi foibles ou ſi vigoureux?





Benard direxit

CHAPITRE VI.

Que la lumière du ſoleil n'a pas plus de force, par rapport aux ombres, que la lumière ordinaire du jour.

IL eſt connu par l'expérience que les objets éclairés par les rayons directs du ſoleil, ne ſont pas plus fortement, ni plus profondément ombrés que ceux qui ſont expoſés à un jour ordinaire, quoiqu'il paroiſſe que cela doive être autrement; ce qu'il faut attribuer à ce que l'air ambiant eſt plus ou moins éclairé, ſuivant que le ſoleil luit avec plus ou moins de force, & conſerve par conſéquent toujours la même teinte bleuâtre : ce que je vais démontrer par l'exemple ſuivant.

Si l'on admet que la colonne de la figure 1, planche XX, (qu'on peut ſuppoſer unie ou chargée de bas-reliefs, comme celles de Trajan & d'Antonin) ſoit placée au milieu d'une plaine, à une certaine diſtance d'une tour ou de tel autre édifice d'une hauteur aſſez conſidérable pour que ſon ombre portée couvre la moitié inférieure de cette colonne, de ſorte que le ſoleil n'en éclaire que la partie ſupérieure de ſes rayons; on verra que l'ombre de cette colonne ſera abſolument de la même teinte, depuis le haut juſqu'en bas.

Il en eſt de même de la lumière d'une chandelle, dans une chambre foiblement éclairée, ou lorſque la nuit approche. Cette lumière, quoique plus vive & plus forte

Après avoir ainſi prouvé que la lumière du ſoleil ou d'une chandelle ne rend point les ombres plus fortes, mais qu'elles reſtent les mémes que dans un jour ordinaire; nous finirons ces remarques par obſerver en quoi conſiſte la force du ſoleil; ce qui ſera facile à comprendre ſi l'on a bien ſaiſi ce que je viens de dire.

L'expérience nous enſeigne que les objets frappés par le ſoleil font infiniment plus d'effet que ceux qui ne ſont éclairés que par un jour ordinaire; ce qui ne provient pas de ce que les ombres ſont profondes, mais ſeulement de ce qu'elles ſont larges & tranchantes; effet que la lumière ordinaire ne produit point dans un lieu fermé, ni même en plein air. Il y en a qui ſuppoſent que la force des ombres eſt plus grande dans le ſoleil que dans le jour ordinaire, & que cela ſert à faire mieux ſortir les objets, ſuivant qu'ils ſont petits ou grands, & plus proches ou plus éloignés. Mais je ſoutiens cependant que la lumière ordinaire produit auſſi bien cet effet, proportion gardée, que celle du ſoleil même. Quelle différence y a-t-il donc entre l'une & l'autre? Aucune, ſi ce n'eſt que la lumière du ſoleil produit des ombres plus larges & plus tranchantes; tandis que celles de la lumière ordinaire ſont plus rondes & plus fondues; c'eſt-à-dire, que le ſoleil donne des ombres décidées & longues, & le jour ordinaire des ombres courtes & douteuſes. Voilà donc les ſeuls effets par leſquels on peut diſtinguer ces deux eſpèces de lumières. Il n'eſt pas ſurprenant d'ailleurs que l'une produiſe un effet plus piquant que l'autre; effet dont on pourra ſe former une idée beaucoup plus claire & plus diſtincte, en comparant les deux exemples de





Benard direxit.

de la planche XXI, que par tout ce que je pourrois dire ſur ce ſujet, quoiqu'ils offrent tous deux les mêmes ombres. Le premier, n°. 1, éclairé par le ſoleil, nous fait voir des ombres longues, décidées & tranchantes; & le ſecond, n°. 2, des ombres courtes, indéciſes & fondues.

Je me ſouviens d'avoir peint un ſujet allégorique de Narciſſe qui ſe regarde lui-même dans l'eau. J'y ai fait tomber la lumière un peu plus par-devant qu'on ne le fait ordinairement; ce que j'ai cru néceſſaire pour faire connoître mon idée touchant la manière de rendre les ombres plus tranchantes ou plus fondues; ainſi que pour éviter une ombre portée que la tête d'un enfant auroit produite ſur la joue de Narciſſe (qui faiſoit la principale partie du tableau, car la joue gauche ſe trouvoit déjà dans l'ombre) dans le cas que la lumière fût venue de côté; ce qui auroit été d'autant plus mal-adroit de ma part, que par-là j'aurois ôté à la phyſionomie de Narciſſe cette beauté qui le rendit amoureux de lui-même. Au reſte, il m'étoit indifférent que le jour vint de côté ou tombât plus ou moins par-devant, puiſqu'en général cela eſt abſolument égal, quand même la lumière frapperoit directement par-devant. Il eſt vrai que ce ſont les larges ombres portées qui produiſent le plus de beauté dans un ſite éclairé par le ſoleil; c'eſt-à-dire, lorſqu'elles ne ſont pas trop rapprochées; car alors elles font un mauvais effet & donnent un ton triſte au tableau. Mais rien ne contribue tant à rendre un ouvrage piquant que quelques petits accidens de lumière qui ſervent de réveillon, en rompant, par-ci par-là, les trop grandes maſſes d'ombres;

Pour rendre ce tableau de Narciſſe plus allégorique ; je plaçai à côté de lui un enfant coëffé du bonnet de la folie, occupé à orner les cheveux du jeune homme de fleurs, comme ſi c'eût été une fille. Et pour faire comprendre que Narciſſe ſe plaiſoit dans ſon erreur, je donnai à toute ſon attitude un air de ſurpriſe & d'admiration en voyant ſon ombre, que l'enfant lui faiſoit remarquer dans l'eau.

Ce tableau étoit richement orné de toutes ſortes d'objets, tant figures, que fabriques, arbres, animaux, fleurs & napes d'eau, afin de pouvoir rendre chaque choſe éclairée par le ſoleil, de la manière la plus convenable. Le tout étoit bien exécuté ; c'eſt-à-dire, que tout s'y trouvoit juſqu'à la moindre choſe ; de ſorte que je ne veux pas dire par-là, que je n'en avois indiqué que les principales parties, pour omettre les petits détails ou pour les rendre d'une manière indéciſe, ainſi que le font pluſieurs peintres. Non que j'aie fini tout avec la même force avec la même exactitude ; car on ſait que les petites parties deviennent vagues, & diſparoiſſent à une certaine diſtance. Ainſi, par bien exécuté, j'entends que chaque choſe eſt rendue d'une manière auſſi finie & auſſi déterminée que l'exige l'éloignement dans lequel ſe trouve l'objet.

J'ai dit plus haut que les objets éclairés par le ſoleil font plus d'effet & de mouvement que ceux qui ſe trouvent expoſés à un jour ordinaire, ce qui, ſuivant quelques écrivains, ne vient que de ce que les ombres en ſont tranchantes. Cela eſt vrai en quelque ſorte ; ſur-tout relativement à la largeur des ombres, mais principalement à cauſe de la profondeur des ombres portées, que les objets

forment les uns ſur les autres ; de manière qu'ils ſe trouvent quelquefois tellement interrompus & découpés, qu'ils paroiſſent doubles ; & ſix figures dans un jour ordinaire ne forment ſouvent pas autant de diviſions que quatre autres qui ſont éclairées par les rayons du ſoleil ; ce qui nous prouve clairement que les bords tranchans des ombres ne ſervent qu'à indiquer la proximité des objets ; ces ombres deviennant plus douces, plus fondues & plus vagues, à raiſon de la diſtance plus ou moins grande de ces objets ; de ſorte que, vu l'interpoſition de l'air ambiant, les ombres d'aucun objet quelconque ne peuvent paroître tranchantes qu'en raiſon de la proximité de cet objet. Peut-être cela ſemblera-t-il étonnant à quelques artiſtes, qui ne pourront pas d'abord s'en former une idée ; mais il leur ſera facile de s'en convaincre, pour peu qu'ils ſe donnent la peine d'y réfléchir. Il s'en ſuit donc que plus les objets ſont près de nous, plus les ombres en ſont fortes & décidées, à cauſe qu'il n'y a qu'une petite maſſe d'air ambiant entre ces objets & notre œil ; maſſe qui augmente à raiſon de la diſtance des objets, & qui, par conſéquent, rend les ombres plus foibles & plus indéciſes.

Il ne ſera pas inutile de citer ici un eſſai que j'ai fait, & qui ſervira à appuyer mon idée. J'ai dit plus haut que je m'étois occupé, dans ma jeuneſſe, à faire des peintures à gouache. J'en fis entr'autres une qui, par ſa sèchereſſe & ſa dûreté, me déplut tellement que je réſolus de tout mettre en œuvre pour corriger ces défauts, quand même je devrois gâter entièrement mon ouvrage. Je fis mon premier eſſai avec du blanc d'œuf ; mais comme cela ne

me réussit point, je collai mon dessin sur un carton, & je formai tout autour un rebord de cire. Cela fait, je coulai dessus le dessin de la colle de poisson fort claire, que je laissai bien sécher. Ce procédé eut un si heureux succès qu'on put à peine croire que c'étoit le même dessin; & je fus moi-même étonné de ce qu'une simple couche de colle eût produit un pareil effet. Mais dans la suite, lorsque j'eus mieux étudié la nature, je n'y trouvai plus rien de surprenant, parce que je compris que l'air ambiant doit naturellement adoucir les bords tranchans des objets, & les rendre plus fondus & plus indécis à raison de la distance de ces objets, ou de la masse d'air qui se trouve entr'eux & notre œil.

Quant aux objets qu'on veut éclairer par la lumière du soleil, on ne peut les représenter d'une manière naturelle & dorés par les rayons solaires, en leur donnant seulement de profondes & fortes ombres & une teinte jaunâtre; puisqu'il n'y a point de différence entre cette lumière & les autres, relativement à leur dégré de force, c'est-à-dire, dans des objets qui sont moins grands que nature. Mais on parviendra à imiter la vérité par des ombres larges & tranchantes, & par les formes des ombres portées, ainsi que par la couleur de la lumière & de ses reflets, quelque foibles qu'ils puissent être. Il n'est par conséquent pas au pouvoir de l'art de bien rendre les objets de grandeur naturelle en renforçant seulement leur ton. Peut-être me dira-t-on qu'il est donc plus facile d'obtenir cet effet dans les figurines, à quoi je répondrai que ces figurines ne fuiront pas alors, mais resteront attachées à la bordure du tableau, ainsi que je le prouverai ailleurs.

CHAPITRE VII.

Des ombres portées dans un tableau éclairé par le ſoleil.

IL eſt hors de doute que les ombres portées dans un ſite éclairé par le ſoleil, qui contribuent beaucoup à la beauté d'un tableau, ne doivent non-ſeulement avoir la longueur, la largeur, la force & la dûreté qui leur convient, mais qu'il faut auſſi leur donner les formes des objets dont ils projetent, telle que celle d'une colonne, d'une obéliſque, d'un ſtylobate carré, &c. L'ombre portée d'une ſtatue poſée debout, ſoit par terre ou ſur ſon piédeſtal, doit être indiquée fort diſtinctement ; de manière que ſi cette ſtatue ſe trouve placée derrière quelque objet qui empêche qu'on ne la voie, il faut toujours qu'on puiſſe connoître par l'ombre dans quelle attitude cette ſtatue eſt repréſentée : car c'eſt-là un des principaux moyens par leſquels on peut faire connoître qu'un tableau eſt éclairé par le ſoleil. Il y a des peintres qui s'imaginent que cela ne demande pas une grande exactitude, & qu'il ſuffit de tracer par terre une ligne d'une certaine largeur, ſans prendre garde ſi cette ombre reſſemble à une colonne ou à un homme.

Je ne puis m'empêcher de parler ici d'une grande erreur de cette eſpèce commiſe par un maître célèbre. Il avoit peint un S. François dans le déſert, adorant un crucifix, placé devant lui, en écartant les bras en croix, ainſi qu'on repréſente ordinairement ce ſaint. Ce tableau

étoit, en général, fort beau; mais mes yeux étant tombés sur le crucifix fait de petites branches d'arbres, je m'apperçus qu'il formoit sur la terre une ombre portée fort distincte de toute sa grandeur, quoique plus de la moitié s'en trouvât dans l'ombre du saint. Je fus plus étonné encore en voyant que le corps du saint qui, avec les bras étendus, formoit la même figure que le crucifix, quoique dix fois plus grande, ne jetoit pas la même espèce d'ombre que ce crucifix, & ne représentoit qu'un grand bloc sans bras.

Je viens de dire que quand même une statue ou quelqu'autre objet se trouve caché derrière un autre, il ne faut pas moins pouvoir distinguer par son ombre portée quelle forme a cet objet, ou dans quelle attitude cette statue est représentée; ce que je vais confirmer par quelques exemples. Supposons qu'une personne placée dans un palais ou tel autre édifice, derrière une colonne, soit éclairée par le soleil, on reconnoîtra distinctement son attitude par l'ombre portée sur le pavé. Si dans un paysage on veut donner l'idée d'une pyramide, d'une tour, ou de tel autre objet qui ne s'y trouve point, on peut le faire par l'ombre portée, qu'on fera projeter dans le tableau du côté dont vient la lumière.

Les peintres qui savent employer avec discernement la lumière du soleil, jouissent encore d'un second avantage que les autres n'ont point; car ils ne sont pas obligés d'introduire dans leurs ouvrages des arbres, des collines ou des fabriques, pour former çà & là une grande masse d'ombre sur le terrein pour détacher les objets du premier plan & pour faire fuir ceux du

lointain. Ils n'ont qu'à placer leurs ombres où ils le jugent à propos, ce qu'ils peuvent toujours appuyer par quelque raiſon plauſible; car on voit ſouvent que par un beau ſoleil, quelque petit nuage qui circule dans l'air, jete de l'ombre ſur un grand eſpace de terrein; tandis qu'une autre partie du ſite ſe trouve éclairée; & cela de même pluſieurs fois alternativement de ſuite; de ſorte qu'un habile peintre peut ſe ſervir de pluſieurs accidens de lumière pour embellir ſes ſites.

J'ai obſervé, avec la plus grande attention, la couleur de la lumière du ſoleil, ainſi que celle des ombres, & j'ai vu qu'à deux & trois heures après midi, lorſque le ſoleil eſt à ſon plus haut dégré (principalement au mois de Septembre) le ciel eſt d'un bleu clair, avec de petits nuages circulans. Quant aux objets éclairés fortement par le ſoleil, on diroit que les rehauts en ſont faits avec de l'orpin rouge & du bleu, & les ombres en paroiſſent d'un gris rougeâtre, formé d'un mélange de noir, de blanc & d'un peu de rouge brun; & ne ſe fondent pas dans une teinte bleuâtre, comme dans le jour ordinaire, ainſi que quelques peintres le penſent, mais prenent inſenſiblement un ton plus violâtre, qui devient plus foible vers l'horizon, où l'on n'apperçoit plus de bleu. Les arbres ſur le premier & le ſecond plans ſont d'un beau verd; le bleu des objets eſt verdâtre; le rouge, orange; le violet, rouſſâtre; & ainſi de même, proportion gardée, des autres couleurs. Les eaux profondes éclairées par le ſoleil, prennent de même une teinte de gris verdâtre. Ces obſervations exactes ſervirent à confimer l'expérience que j'avois faite autrefois en pratiquant,

par un ſoleil brillant, un petit trou dans la croiſée, après avoir rendu ma chambre parfaitement obſcure, & en recevant par ce trou, ſur un papier blanc, par réflexion, l'image de tous les objets qui ſe trouvoient au-dehors vis-à-vis de la croiſée.

La beauté dans l'art, tant des figures que des autres objets, réſulte, en général, de la manière exacte & diſtincte avec laquelle ces objets ſont rendus, ſuivant les formes & les couleurs locales qui leur ſont propres; car tout ce qui offre des qualités contraires à la nature, doit déplaire à la vue. Il en eſt ainſi, entr'autres, des fortes ombres, qui ne peuvent produire un bon effet que par le moyen des demi-teintes qui ſervent à marier les deux extrêmes; ſavoir, les jours & les ombres, lorſqu'ils forment de trop fortes oppoſitions, en les uniſſant & en les fondant enſemble; ce qui rend aux objets leurs véritables formes. Je parle ici des lumières & des ombres qui ſont trop larges; de ſorte que les objets ronds, loin d'avoir du relief, paroiſſent, au contraire, carrés ou angulaires, comme s'ils étoient expoſés au ſoleil; ce qui fait qu'au lieu de plaire, ils révoltent par leurs formes tronquées. Il me ſemble donc inconteſtable qu'un tableau éclairé par un jour ordinaire eſt le plus beau, parce que les objets y conſervent leurs formes naturelles & paroiſſent par conſéquent d'une manière plus diſtincte & plus décidée à nos yeux : ce qui eſt rond demeure rond, & le carré ne perd pas ſa forme. Quant à la difformité des objets éclairés par la lumière directe du ſoleil, je penſe l'avoir ſuffiſamment démontrée; ainſi que je crois avoir prouvé que les ombres trop tranchantes & mal projetées détruiſent la véritable forme

forme des objets. Que deux perſonnes, par exemple, qui ſe tiennent debout l'une proche de l'autre, ſoient éclairées par le ſoleil, & que l'ombre portée de l'une aille frapper l'autre, de manière que la moitié de ſon viſage en ſoit couverte; il eſt certain que cette perſonne deviendra méconnoiſſable même aux yeux de ſon père.

Cet effet eſt bien plus vicieux encore dans les fabriques, à cauſe que les bords tranchans des ombres mal-projetées, détruiſent entièrement la ſymétrie & la pureté de leurs formes. Je regarde donc comme un défaut & même comme une petiteſſe d'eſprit dans un peintre payſagiſte de vouloir toujours éclairer ſes tableaux par la lumière du ſoleil; tandis que ce n'eſt là qu'une des moindres parties de ſon art : il ne faut donc pas qu'il répugne de ſe ſervir dans ſes ouvrages de toutes les eſpèces de lumières que la nature emploie elle-même alternativement pour rendre les objets viſibles à nos yeux.

Mais le ſentiment, pour ainſi dire, général parmi les peintres qui ſe ſervent toujours de la lumière directe du ſoleil, n'eſt pas moins ridicule que celui des peintres qui n'emploient jamais dans leurs ouvrages que le jour ordinaire : l'erreur des uns & des autres ne peut être attribuée qu'à leur ignorance, ou à leur ſtupide entêtement, qui les empêche de juger ſainement des choſes qui ſont d'une nature différente de celle dont ils ſont accoutumés de faire uſage. Ils jugent d'après leur ſeule opinion; tandis que ce n'eſt que par un examen attentif & une comparaiſon raiſonnée des objets, qu'on peut parvenir à la perfection dans un art auſſi difficile que celui de la peinture.

Ce qui fait que la lumière directe du soleil n'est pas aussi bonne pour peindre les sujets d'histoire que pour le paysage & l'architecture, c'est qu'elle n'est pas favorable aux belles formes, qu'elle rend dures & désagréables par les ombres trop décidées & trop tranchantes qui en résultent. Cependant on est quelquefois obligé d'employer cette lumière; mais il faut alors avoir soin de disposer les objets & les jours, de manière qu'ils ne produisent point d'ombres portées dont la projection soit vicieuse; car cela blesse la vue & cause par conséquent un sentiment désagréable.

Si la lumière du soleil étoit la meilleure & la plus favorable, les peintres de portraits n'en emploieroient certainement pas d'autre dans leurs ouvrages; ce qui, jusqu'à présent, n'a pas encore eu lieu : premièrement, à cause que les couleurs locales ne conservent pas leurs véritables tons à cette lumière; secondement, parce qu'il n'est pas possible que l'homme supporte la vivacité des rayons solaires, sans éprouver quelque altération dans ses traits, sur-tout autour des yeux & de la bouche; troisièmement, à cause que l'astre du jour n'est pas fixe, mais change continuellement de place, ce qui fait que les ombres qu'il forme varient sans cesse; quatrièmement, parce que la physionomie y perd nécessairement beaucoup de sa beauté & de sa douceur; cinquièmement, à cause qu'il seroit ridicule de placer ces portraits dans un appartement où ils ne doivent pas être éclairés par le soleil.

Pour faire mieux comprendre ce qui me reste à dire sur ce sujet, je remarquerai qu'il y a trois choses sur lesquelles porte tout mon systême, & qu'il faut con-

ſidérer ſéparément, afin de s'en former une juſte idée; ſavoir la lumière directe du ſoleil, celle du jour ordinaire & celle d'un jour foible; jours qui diffèrent autant dans leurs effets que dans la dénomination qu'on leur donne.

La lumière du ſoleil eſt forte & tranchante; elle reçoit ſa couleur du ſoleil, & ſes ombres ſont décidées: on peut la comparer à l'homme.

La lumière du jour ordinaire eſt large, égale & n'offre rien de tranchant; elle reçoit ſa couleur des nues, & ſes ombres portées ſont fondues : elle peut être comparée à la femme.

La lumière d'un jour foible eſt douce, & tout y eſt fondu ; elle reçoit ſa couleur de l'azur du ciel, & ſes ombres portées ſont vagues & indéciſes : nous la comparons à un enfant.

Or, qui oſera avancer que l'enfant n'eſt propre à rien, parce qu'il n'a pas la grandeur, la force & l'éclat du père & de la mère; & que la femme eſt également inférieure à l'homme, pour ne pas avoir les mêmes qualités dont celui-ci ſe trouve doué?

On peut juger du cas que les peintres qui n'emploient que la lumière du ſoleil pour éclairer leurs tableaux, font de la ſeconde & de la troiſième lumières dont je viens de parler. Ces lumières ne ſont pas larges, diſent-ils, pour donner à connoître qu'elles ne ſont pas aſſez vives, & que les ombres n'en ſont pas auſſi décidées, ni auſſi tranchantes qu'ils les font ordinairement. Ils regardent même leur méthode comme un ſecret de l'art, dont ils ne parlent à leurs élèves qu'avec circonſpection. Je connois un de ces peintres qui a fait

un tableau de Jupiter & d'Alcmène qui vont ſe mettre au lit ; tandis que le ſoleil tombe directement dans la chambre, de manière qu'on peut compter par terre tous les carreaux de vitre de la fenêtre. Pauvre Jupiter ! que les ordres que tu avois donnés à Phébus de ne point ſe montrer dans trois fois vingt-quatre heures ſont mal remplis ; puiſqu'au moment même que tu vas combler tes vœux, il vient ainſi darder ſes rayons brillans dans un lieu que tu avois deſtiné aux myſtères de l'amour. Si du moins le peintre avoit choiſi pour cela la lumière argentée de la lune ; mais l'effet pittoreſque d'une lumière large l'a ſéduit, & il a penſé qu'il valoit mieux l'employer, même au milieu de la nuit que de ne pas rendre ſes ombres tranchantes & décidées. Il en eſt donc de ces artiſtes comme de celui qui, aimant à peindre des oranges, en mettoit dans tous ſes ouvrages ; de ſorte qu'ayant à repréſenter la bataille de Pavie, il plaça un de ces fruits de grandeur naturelle, dans une aſſiette d'étain, ſur une pierre carrée, dans un coin de ſon tableau ; ſans doute dans la crainte qu'en le mettant par terre il ne fût foulé ſous les pieds des chevaux. Ce qui ſert à prouver que les artiſtes, en général, s'imaginent que rien ne fait un meilleur effet que ce qu'ils peuvent exécuter le mieux, ſoit que cela convienne ou non au ſujet qu'ils mettent ſur la toile.



CHAPITRE VIII.

Comment il faut repréſenter les accidens de la lumière du ſoleil dans un tableau éclairé par un jour ordinaire.

PEUT-ETRE regardera-t-on comme un tour d'adreſſe le procédé que je vais avancer ici; cependant mon intention n'eſt pas d'amuſer les eſprits par des puérilités, & ce que je vais propoſer eſt appuyé ſur de bons principes.

On ne peut douter que la lumière du ſoleil diffère de toutes les autres par ſa force, & par une teinte plus claire.

On s'apperçoit ſouvent, lorſque le tems eſt variable, & qu'il circule beaucoup de nuages, que le ſoleil eſt couvert par des vapeurs légères qui ſont fort baſſes; de ſorte que de grandes étendues de terrein ſont dans l'ombre, ainſi que les fabriques, les montagnes & les bois qui s'y trouvent; mais ces ombres ſont néanmoins claires; de manière qu'on y diſtingue facilement tous les objets, à-peu-près comme dans un jour ordinaire.

Mais venons au procédé dont il s'agit, qui conſiſte à repréſenter, dans un tableau éclairé par un jour ordinaire, les accidens de la lumière du ſoleil, avec une ſeule & même force de couleurs, chacune dans le degré qui lui convient, ſans qu'elles ſe nuiſſent les unes aux autres; c'eſt-à-dire, lorſque le ſoleil ne tombe pas ſur le premier plan, ou ſe trouve trop éparpillé; ce qui occaſionneroit du papillotage.

Pour opérer donc ſuivant les règles de l'art, partagez, par exemple, votre ſite en quatre plans, dont le premier plan ſera blanc, & les autres moins, à raiſon de leur diſtance. Le ſecond plan, pareillement coulé avec du blanc, ſervira à recevoir un accident de la lumière du ſoleil. Ce qui prouve évidemment que puiſque le jour ordinaire du premier plan poſſède déja la force des couleurs locales, il s'enſuit néceſſairement que la lumière du ſoleil, qui eſt d'une teinte plus claire, comme je viens de le dire, & qui n'a pas d'autre force que ce même blanc, ne peut pas non plus ſe trouver davantage ſur le devant du tableau que le ſecond plan : preuve certaine que ſi l'on veut la placer ſur le troiſième plan, elle doit différer auſſi d'autant plus en force. Afin de faire remarquer, d'une manière naturelle & diſtincte, la différence qu'il y a entre la lumière du ſecond plan, de celle du premier, on fera les ombres corporelles & portées de ce ſecond plan décidées, larges, tranchantes & longues; ce qui fera connoître qu'elles ſont produites par la lumière du ſoleil; tandis que celles du premier plan, occaſionnées par le jour ordinaire, ſeront plus courtes & plus indéciſes. Si l'on veut donner un plus grand degré de vérité à la lumière du ſoleil, on tâchera de bien ſaiſir la teinte qu'elle produit lorſque cet aſtre ſe lève & ſe couche.

Afin de faire mieux comprendre mes idées à ceux qui ne les auroient pas ſaiſies, je vais indiquer les moyens les plus faciles de les mettre en exécution.

Après que vous aurez fait l'eſquiſſe de votre compoſition, & que vous aurez choiſi les parties ſur leſquelles vous

voulez faire tomber la lumière du ſoleil, faites-en le couler le plus proprement que vous pourrez, ſans y donner un autre ton que celui dont on ſe ſert en général pour une lumière ordinaire; mais en mettant la ſeconde couche de couleur on rendra les parties éclairées par le ſoleil un peu plus vives, ſoit en les faiſant plus blanches, plus jaunes, ou plus rouſſâtres, ſelon qu'on le jugera convenable; de manière qu'on y diſtingue une différence marquée: les ombres en doivent auſſi être plus décidées & plus larges; ſans paroître plus chaudes, ſi ce n'eſt, par-ci par-là, dans les parties reflétées.

Quand il n'y a point de blanc ſur le premier plan ou aux environs, on peut y faire tomber, par-ci par-là, quelques accidens des rayons ſolaires, en renforçant le ton blanc, jaune ou rouſſâtre, ſelon l'effet que doit y faire la lumière colorée du ſoleil. Mais cela ne peut pas ſe faire, ſi l'on a déjà employé la force du ſoleil dans le lointain.

Il reſte à remarquer que dans le cas qu'on veuille éclairer quelques objets du premier plan par les rayons ſolaires, ces objets ne doivent pas avoir des couleurs claires & vives, telles que celles du marbre blanc & des étoffes brillantes, ni même celle du beau nud; mais que cela demande des teintes qu'on regarde comme ſombres & ſourdes dans la lumière du jour ordinaire; & qui deviendront aſſez claires, quand on donnera à leurs rehauts la force de la teinte blanche de la lumière du ſoleil.

Pour parvenir d'une manière certaine à l'exécution de la méthode que je propoſe, & pour trouver les véri-

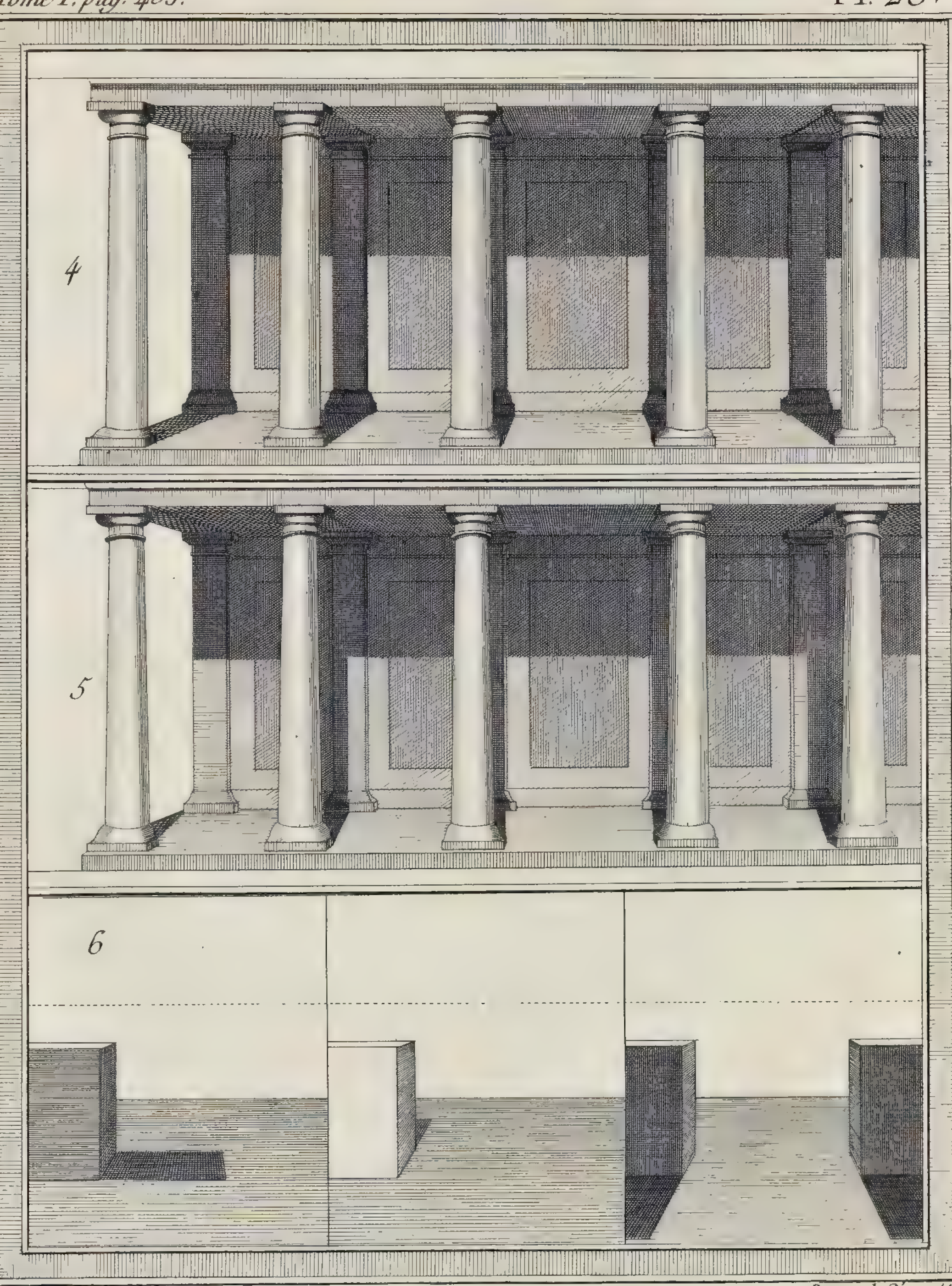
tables teintes des objets éclairés par le soleil, suivez le procédé que voici.

Rompez votre blanc avec de l'orpin jaune ou de l'orpin rouge, d'un ton plus ou moins doré, selon que vous voudrez représenter le soleil plus ou moins élevé au-dessus de l'horizon. Mêlez alors cette couleur rompue, au lieu de blanc, dans vos premieres teintes claires de tous les objets qui reçoivent la lumière du soleil; & vous trouverez que chaque couleur prendra le ton qui convient à sa qualité & à sa force, selon la différence de la nature des objets; de manière que votre ouvrage produira l'effet desiré, ainsi que l'expérience, fille de la vérité, vous en convaincra.

CHAPITRE IX.

Que les ombres des objets exposés à la lumière du soleil ne sont pas plus chaudes que celles qui sont produites par le jour ordinaire.

LA plûpart des hommes sont tellement étrangers à la vérité & mettent si peu d'importance à la découvrir, qu'ils aiment mieux se livrer à leurs opinions, quelque erronées qu'elles puissent être, que de vouloir employer la moindre peine pour se détromper; ainsi qu'on peut, entr'autres, s'en convaincre par l'idée où les peintres sont, en général, que les ombres des objets exposés à la



Benard direxit

la lumière du ſoleil ſont plus chaudes que celles des objets éclairés par le jour ordinaire ; ce que je nie néanmoins abſolument ; quoiqu'il ſoit vrai, au reſte, que les ombres & les reflets ſont d'autant plus clairs & plus vifs que la lumière du ſoleil luit avec plus de force.

On ne peut pas diſconvenir non plus que la lumière du ſoleil eſt plus chaude que celle du jour ordinaire ; car comme la lumière du ſoleil eſt d'une teinte plus jaune, ou plus rouge, il eſt naturel que tous les objets qui en ſont éclairés, prennent plus ou moins cette teinte, non-ſeulement dans les parties éclairées, mais même dans celles qui ſont ombrées, & reçoivent les reflets des plans ſur leſquels ils ſont placés ou des autres objets qui ſe trouvent autour d'eux. Mais comme il n'y a point d'objet, quelque chauds que ſoient les reflets qu'il reçoit, qui n'ait quelques parties entièrement ombrées & ſans reflets, (ainſi, par exemple, lorſqu'un objet ſe trouve dans l'ombre portée d'un autre,) il faut que ces ombres, qui n'ont rien de commun avec la lumière du ſoleil, ni avec ſes reflets, & qui ſont d'une autre nature, paroiſſent plus griſâtres ; de même que ceux qui ſont dans un jour ordinaire, parce qu'ils ne peuvent pas recevoir d'autre couleur que celle que l'air leur communique.

Voilà donc, ſelon moi, une des marques les plus certaines de la lumière du ſoleil, & qui peut ſervir à la diſtinguer de celle du jour ordinaire. Il ne faut donc pas s'étonner qu'il y ait ſi peu de peintres qui s'occupent à repréſenter des hivers. J'ai vu des hivers de Breugel dont le ton étoit auſſi chaud que celui qu'on pour-

roit employer pour repréſenter le milieu de l'été ; la glace & la neige mêmes en paroiſſoient ardens ; tandis que pendant l'hiver tout eſt foiblement refletté &, pour ainſi dire, ſans ombres corporelles, avec des ombres portées fort légères & bleuâtres, quoique tout conſerve ſa diſtance & ſa fuite. On voit néanmoins quelques peintres qui font les ombres des objets dans le lointain auſſi chaudes que celles du premier plan.

Il eſt donc néceſſaire que le peintre s'occupe pendant quelque tems à étudier la nature de la lumière du ſoleil ; non qu'il doive abſolument s'y borner, mais parce que cette étude eſt agréable & amuſante. S'il ne peut pas parvenir à la perfection dans cette partie, il eſt du moins néceſſaire qu'il en ait autant de connoiſſance que de la lumière du jour ordinaire, afin de pouvoir ſe ſervir de l'une & de l'autre, ſuivant que ſon ouvrage l'exigera. Il y en a qui penſent que, comme la lumière du ſoleil eſt large, il eſt beaucoup plus facile de la mettre en uſage que celle du jour ordinaire ; mais ils ſont grandement dans l'erreur ; car je penſe qu'il eſt auſſi mal-aiſé à un peintre accoutumé à ſe ſervir de la lumière du ſoleil dans ſes ouvrages, de rendre avec vérité le jour ordinaire, qu'il l'eſt au peintre dans l'habitude d'employer le jour ordinaire, de mettre en uſage la lumière du ſoleil. Peut-être y aura-t-il beaucoup d'artiſtes qui ne feront pas en cela de mon ſentiment, à cauſe que les ombres portées des objets éclairés par le ſoleil ſont décidées & nettes ; en alléguant, pour appuyer leur opinion, que dans un tableau éclairé directement de côté & par un ſoleil de midi (c'eſt-à-dire, lorſqu'il paſſe par le méridien) les

ombres portées de tous les objets paroiſſent d'un tiers plus courtes que n'eſt la longueur géométrique de ces objets ; de ſorte que par le moyen du compas on peut meſurer exactement la longueur que doivent avoir ces ombres, ſuivant la hauteur des objets ; & cela juſques dans le fond du tableau, auſſi loin qu'on peut ſuppoſer que la vue doit porter, ſans y faire aucun changement.

Je ſuis ſur cela parfaitement d'accord avec eux ; j'ajouterai, même en faveur de leur aſſertion, que cette obſervation, a non-ſeulement lieu, relativement aux terreins unis & de niveau, mais encore pour ceux qui ſont inégaux & où l'on ne peut pas ſe ſervir du compas. Si le terrein deſcend en talus, les ombres portées deſcendent de même, & là où le terrein va en montant les ombres ſuivent auſſi cette direction ; ainſi que ceux qui connoiſſent les loix de la perſpective en peuvent juger ſainement. Juſqu'ici, dis-je, ils ont raiſon ; mais lorſque le tableau eſt éclairé par dedans ou par dehors, ne ſe voient-ils pas alors dans le même embarras que par un jour ordinaire, & même dans un bien plus grand encore, pour trouver les ombres corporelles & portées, (pour leſquelles le compas ne peut être d'aucune utilité) ainſi que leur allongement par-devant, & leur raccourciſſement par-derrière ; ce qui doit être ſenſiblement marqué, ſelon que le ſoleil tombe par-derrière ou par-devant ? Et combien cela n'eſt-il pas facile, au contraire, par un jour ordinaire, qui rend les ombres petites & indéciſes ? Cette tâche n'eſt donc pas auſſi aiſée à remplir que ſe l'imaginent quelques peintres, qui ſe contentent

d'une ombre projetée à droite ou à gauche; tandis qu'il eſt bien différent de repréſenter le ſoleil tombant de tous les côtés dans un tableau; ce que peu d'artiſtes ſavent faire. Auſſi voit-on rarement qu'un peintre accoutumé à ſe ſervir de la lumière du ſoleil, faſſe uſage du jour ordinaire; mais un peintre qui, en général, emploie le jour ordinaire réuſſira quelquefois bien à introduire la lumière du ſoleil dans ſes ouvrages. Ce qu'il faut attribuer à ce que la lumière ordinaire comprend tout, & que celui qui entend bien cette partie peut repréſenter facilement la lumière du ſoleil. Le tout ſe réduit donc à conſidérer que la lumière du ſoleil n'eſt chaude que dans les clairs, & non dans les ombres, ainſi que quelques-uns ſe l'imaginent.

Il arrive quelquefois que deux tableaux, l'un éclairé par le ſoleil & l'autre par le jour ordinaire, pendent l'un à côté de l'autre, & que le coloris eſt également brillant & vigoureux dans tous les deux; de ſorte qu'ils ſe reſſemblent à tel point, qu'il n'eſt, pour ainſi dire, pas poſſible de diſtinguer celui qui eſt éclairé par le ſoleil. Quel moyen reſte-t-il alors pour ſubvenir à ce défaut? Il n'y en a pas d'autre, ſinon de diminuer un peu la force de l'un & d'augmenter celle de l'autre; non en rendant les ombres plus obſcures, mais en donnant un ton plus clair & plus chaud à la lumière, avec des ombres longues & décidées, qui non-ſeulement ſoient larges mais auſſi tranchantes. Je ſous-entends ici que le tableau éclairé par le jour ordinaire ne doit pas être moins bien exécuté dans ſon genre que l'autre.

Mais on voit rarement ensemble deux pareils tableaux exécutés par la même main; à cause que les peintres, en général, n'adoptent qu'une seule manière. Et lorsque ces ouvrages sont faits par des maîtres différens, chacun emploie alors tous ses moyens pour briller par la beauté des couleurs locales & le ton chaud des reflets.

J'ai dit plus haut que les reflets sont d'autant plus clairs & plus vifs que la lumière du soleil luit avec plus de force; je vais maintenant en démontrer la cause.

On s'apperçoit, quand le soleil est un peu bas, & que les objets sont fortement éclairés, qu'ils reçoivent alors de forts reflets, les uns des autres; à cause que les rayons solaires ne tombent pas obliquement & ne glissent pas le long des objets, mais les frappent directement & en réflechissent. Au contraire, lorsque le soleil est fort haut, les reflets des objets éclairés ne peuvent pas aller frapper les autres avec autant de force, vu que les réflexions de la lumière doivent nécessairement retourner vers leur principe. Par exemple, si deux hommes se trouvent placés l'un fort près de l'autre par un ciel très-haut, & que l'un reçoive le soleil sur la poitrine, & l'autre sur le dos; il faut absolument que la lumière qui tombe d'en haut sur la poitrine du premier rejaillisse vers l'endroit d'où il est parti, & passe par-dessus la tête du second; de sorte que cette première figure n'en recevra, pour ainsi dire, aucun reflet, ou du moins ce reflet sera si foible, qu'on pourra à peine l'appercevoir.

Je crois donc avoir démontré que les reflets caufés par la lumière du foleil doivent être repréfentés beaucoup plus forts que par un jour ordinaire; ainfi qu'on pourra s'en convaincre, en étudiant la nature même.

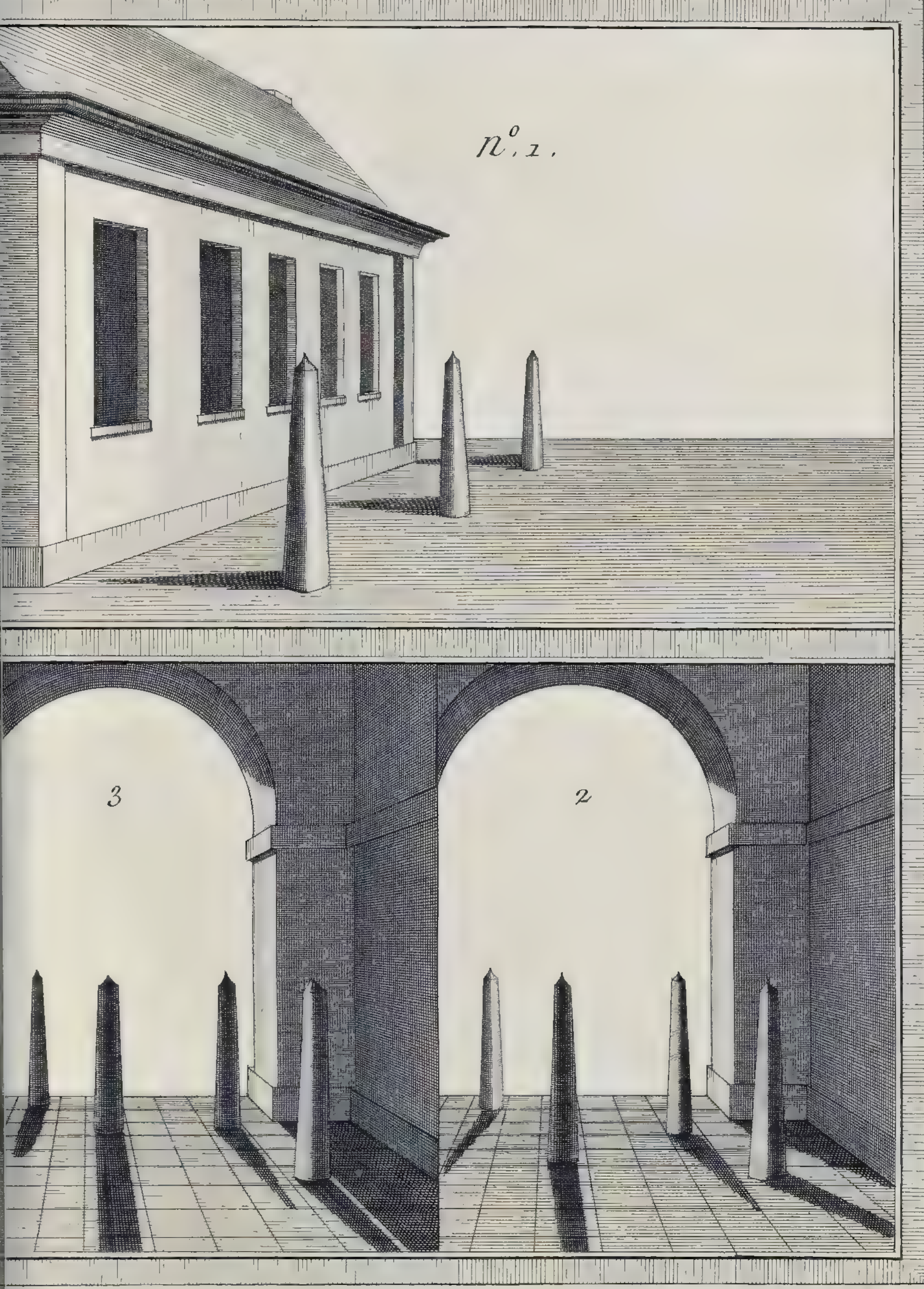
CHAPITRE X.

De la différence des ombres portées produites par le foleil, d'avec celles produites par la lumière qui part du point de vue.

LE premier exemple, planche XXII, nous fait voir l'endroit ou le point du ciel d'où vient la lumière du foleil, & que je regarde comme l'orient. De l'autre côté, à l'occident, eft une fabrique, qui fe trouve entièrement éclairée d'un bout jufqu'à l'autre par le foleil, non comme partant d'un foyer de rayons divergens, mais parallèles ou d'une égale diftance les uns des autres; c'eft-à-dire, que cette lumière ne vient point du foyer central d'un foleil placé à un endroit déterminé hors du tableau; mais répandue dans la partie entière du globe où fe trouve l'aftre du jour, ou rempliffant tout l'endroit du tableau, auffi grand que l'eft l'ouverture par laquelle la lumière y tombe.

Le fecond exemple, planche XXII, prouve que le contraire eft faux; lorfque le foleil fe trouvant directement derrière les objets, on fait partir les ombres portées d'un autre endroit que du point de vue; car fi cela étoit conforme

 Pl. 22.



Benard direxit

à la vérité, il faudroit alors que, lorſque le ſoleil paſſe directement par une rue, il éclairât également cette rue des deux côtés; ce qui eſt contraire à la nature, de même que le fait précédent.

On voit clairement par le troiſième exemple, planche XXII, que ſi le ſoleil eſt à l'orient, & qu'un appartement ſe trouve expoſé à l'occident, il faut néceſſairement que les objets poſés par terre ſoient éclairés directement par derrière, & cela d'une manière égale & uniforme, ſans la moindre différence entre les uns & les autres; ainſi que le prouvent aſſez leurs ombres portées & les joints des carreaux du plancher qui partent tous du point de vue, & dont les derniers nous indiquent l'orient & l'occident par-tout l'appartement.

Le quatrième exemple, planche XXIII, ſert à confirmer cette vérité. Il repréſente une colonnade, expoſée au ſud, éclairée directement par le ſoleil qui eſt au nord; de ſorte que les colonnes jetent leurs ombres portées, depuis le bas juſqu'en haut, contre les pilaſtres de derrière; la lumière ne partant point d'un foyer central, mais venant frapper ces colonnes en lignes parallèles & d'égale diſtance, ſuivant les loix de la perſpective.

Le cinquième exemple, planche XXIII, nous fait voir, au contraire, une grande erreur, dans laquelle on tombe néanmoins ſouvent; elle conſiſte à vouloir faire partir les ombres portées d'un certain point déterminé, de ſorte que chaque colonne forme une ombre portée particulière & différente des autres; ce qui eſt abſolument contraire aux règles & à la nature de la lumière du ſoleil.

Il ne ſera pas inutile de remarquer ici touchant la

lumière des plans, que de quelque côté que tombe le jour, ſoit par-devant, par-derrière ou de côté, le plan ou terrein paroît toujours le même ; c'eſt-à-dire, que c'eſt ſur le devant du tableau ou le premier plan, qu'il y a la plus forte lumière, quelque bas que puiſſe être le ſoleil, quand même il ſe trouveroit à l'horizon. La raiſon en eſt ſi claire que ce ſeroit perdre inutilement du tems que de vouloir ajouter de nouvelles réflexions à celles que nous offre l'exemple ſix, planche XXIII, où l'on voit des objets éclairés par-devant, par-derrière & de côté. On peut d'ailleurs avoir recours aux loix de la perſpective.

Si l'on vouloit m'objecter que le terrein doit être tout autrement éclairé lorſque la lumière vient par-derrière ou de côté, que quand elle tombe directement par-devant, (car il y a des peintres qui mettent toujours les plus grands clairs du côté dont part la lumière ;) je me conformerai à ce ſentiment, s'il s'agit de la lumière artificielle produite par une chandelle, une torche, &c. ; mais ſi c'eſt de la lumière du jour qu'on veut parler, je répondrai qu'on ſe trompe. Cela pourroit encore avoir lieu pour des terreins qui vont en deſcendant du côté oppoſé de la lumière ; mais il eſt impoſſible que la lumière perde rien de ſa force ſur des plans unis, quand même ces plans auroient, par exemple, mille pas de long, ſoit que le jour vienne par-derrière ou par-devant dans le tableau. Je ne penſe pas qu'il y ait des artiſtes aſſez peu inſtruits pour demander comment on peut voir de quel côté tombe la lumière ; puiſque c'eſt, pour ainſi dire, une règle générale, que les ombres des objets ſervent à l'indiquer ;

l'indiquer ; & en ſuppoſant qu'il n'y eût aucun objet placé ſur le terrein, le moindre nuage nous en feroit aſſez appercevoir.

CHAPITRE XI.

Des différentes eſpèces de lumières dans un tableau.

IL y en a qui penſent que pluſieurs différentes eſpèces de lumière doivent faire un mauvais effet, quand elles ſe trouvent enſemble dans un tableau; car, diſent-ils, ſi cela n'étoit pas, Raphaël, le Carrache, le Titien, le Pouſſin, & d'autres grands maîtres, en auroient fait uſage dans leurs productions. Les peintres François même, ajoutent-ils, qui ſont parvenus à un ſi haut dégré de perfection, ſont unanimement d'avis qu'il ne faut employer qu'une ſeule lumière générale dans un tableau, & rejetent ceux où il y en a davantage ; d'où ils concluent que ces doubles lumières ſont une invention des peintres Hollandois, qui ne connoiſſent pas l'antique, & qui ne font qu'imiter ſervilement la nature, pour mieux plaire aux ignorans. A quoi je réponds, que quoiqu'il ſoit vrai que Raphaël, le Pouſſin, & d'autres grands maîtres, n'aient pas introduit ces doubles lumières dans leurs ouvrages, & ſe ſoient contentés d'un jour général, il ne faut pas l'attribuer à leur mépris pour cette méthode, comme ſi elle étoit contraire à la nature & à la vérité ; mais ſeulement parce qu'ils l'ignoroient encore, & qu'elle ne leur eſt pas entrée dans l'eſprit ; car l'art n'étoit

pas encore parvenu, de leur tems, à ce dégré de perfection dans cette partie, auquel on l'a porté depuis. Je ne prétends pas néanmoins qu'un tableau où l'on a employé différentes lumières, soit meilleur que celui où il ne règne qu'un jour général bien rendu ; mais je veux seulement faire entendre que différentes lumières ménagées avec intelligence, peuvent contribuer à donner une élégante diverſité à une production de l'art.

Je ſuis perſuadé que pluſieurs peintres, qui ſuivent la routine ordinaire, ne me ſauront pas bon gré de toucher à cette matière ; parce qu'ils ſe trouveroient fort embarraſſés ſi on leur demandoit un tableau éclairé par différentes lumières. Mais il en eſt de la peinture comme de tous les autres arts : on eſt libre d'y faire plus ou moins de progrès, & de s'en tenir à une ſeule partie, ou de les bien approfondir toutes. Cependant je penſe que celui qui ſait employer avec intelligence une ſeule lumière générale, pourra parvenir facilement à en introduire deux, trois ou quatre dans ſes compoſitions. Non que j'approuve la méthode de quelques peintres payſagiſtes, qui ſe plaiſent à répandre pluſieurs petits accidens de lumière dans un tableau, & qui ne ſuivent en cela que leur caprice, ſans être fondés ſur aucun principe.

Je n'ai donc traité cette matière que pour faire comprendre qu'il ne faut pas s'embarraſſer des objections de quelques perſonnes partiales & prévenues ; mais qu'on doit toujours tâcher de rendre ce qui eſt vrai & beau, c'eſt-à-dire, d'embellir les productions de l'art, autant qu'il eſt poſſible, ſelon les convenances du ſujet qu'on traite, ſans y introduire rien de trop gratuit ou d'inutile.



Benard direxit.

Afin de rendre mes idées plus claires, je vais me servir de l'exemple que nous fournit la planche XXIV. On voit ici un édifice, en forme de galerie, devant lequel eſt une pièce d'eau avec une chaloupe qu'un homme eſt occupé à attacher au rivage. Sur le bord de cette eau ſont, par terre, pluſieurs vaſes, &c. Deux hommes qui arrivent portent ſur une civière d'autres vaſes. Sur le devant de la galerie eſt une grave matronne avec une jeune fille, qui fait ſigne au porteur de derrière de mettre ces uſtenſiles avec les autres. Plus avant on apperçoit deux ſoldats qui portent des dieux lares, des candelabres, &c; tandis qu'un eſclave deſcend les marches chargé d'un péſant fardeau ſur les épaules. Par une arcade de cette galerie on voit, au bout d'une cour, des marches qui conduiſent à une fabrique, avec un haut parapet des deux côtés, formé par une haie vive. Pluſieurs figures montent & deſcendent ces dégrés. Sur le plan qui forme la cour, eſt aſſis, près d'un piédeſtal, un berger qui s'amuſe avec un chien. Le premier plan *A* eſt éclairé à-peu-près par-devant & avec force, ainſi que tous les objets qui y ſont. La galerie *B*, de même que les figures qui s'y trouvent, reçoivent la lumière directement de côté. Tous les objets ſur le plan *D*, ſont éclairés de la même manière que ceux du plan *A*. La lumière frappe par-devant les marches *C*, & les figures qu'on y voit. *A* reçoit le jour du ſud-eſt; *B* du ſud; *C* de l'eſt; & *D* du ſud-eſt, comme *A*.

Je demande maintenant aux perſonnes inſtruites, ſi ces lumières ne doivent pas différer entr'elles, tant par leurs teintes que par leurs ombres. *A* & *D*, comme je l'ai dit, reçoivent la lumière du ſud-eſt, où je ſuppoſe que ſe

au nord & au ſud ; & ainſi de ſuite , en dégradant de plus en plus , au ſud-oueſt 3 , & au nord-oueſt 4. Ce n'eſt donc qu'à l'oueſt que doit être la véritable ombre portée.

Je crois que ces exemples ſuffiſent pour faire comprendre la nature & l'effet de différentes lumières , & combien la connoiſſance en eſt néceſſaire aux artiſtes, ſoit pour l'emploi de la lumière du ſoleil, ou pour celle du jour ordinaire, tant dans les payſages que dans toutes les autres eſpèces de compoſitions. Ajoutons qu'il faut mettre beaucoup d'intelligence dans la diſtribution de ces lumières , afin qu'elles ne paroiſſent pas trop recherchées , ni trop gratuites , ainſi que je l'ai déjà remarqué plus haut , mais ſemblent , au contraire , naturelles , & même indiſpenſables ; afin qu'il réſulte un parfait enſemble de toutes les parties, & que la principale conſerve tout l'effet qu'elle doit produire.

CHAPITRE XII.

Réflexions eſſentielles ſur la lumière du ſoleil.

QUOIQUE j'aie déjà parlé pluſieurs fois de la lumière du ſoleil , cette matière eſt ſi eſſentielle pour les peintres d'hiſtoire & de payſage , que je crois néceſſaire de faire encore quelques réflexions ſur ce ſujet , que j'appliquerai à trois exemples , qui ſerviront à prouver les erreurs de pluſieurs peintres , & les ſages procédés de quelques autres.

Trois jeunes peintres eurent, un jour, ensemble une contestation sur la manière dont il faut représenter la lumière du soleil. Ces artistes différoient autant par leur caractère que par leurs idées. Le premier avoit une humeur contrariante & opiniâtre ; le second étoit doux & d'un bon esprit; le troisième passoit pour avoir peu de génie. Enfin, ils prirent la résolution de faire chacun une composition; & les deux premiers, pour mieux prouver leur talent, choisirent le même sujet, ainsi qu'on peut le voir par les deux exemples de la planche XXVI.

Le premier avoit jeté une lumière jaunâtre sur tous les objets indistinctement, & fait toutes les ombres fortes & chaudes, pour rendre par là, disoit-il, les effets du soleil couchant; sans songer que cela donnoit encore plus à connoître son ignorance, puisque dans ce cas les ombres portées sont absolument trop courtes.

Le second n'avoit pas fait les ombres corporelles & les ombres portées ni si tranchantes, ni si longues, parce qu'il avoit représenté le soleil beaucoup plus haut & un peu plus foible. Mais il donna d'autant mieux à connoître son esprit, qu'il fit tenir les mains devant les yeux à la femme & à l'enfant, qui lèvent la tête au bruit soudain du cor dont sonne un homme placé sur le mur, ainsi que l'indique la figure qui sort du portique; ce qui est conforme à la nature; tandis que le premier peintre, qui s'étoit servi d'une lumière infiniment plus forte, n'avoit seulement pas songé à l'effet qu'elle produit sur la vue, quand on veut la fixer tout d'un coup.

Le premier avoit placé un homme endormi devant un arbre dans le soleil; tandis que le second l'avoit, au

Pl. 26.





Benard direxit


Benard direxit

contraire, mis de l'autre côté dans l'ombre de cet arbre, & avoit de plus repréſenté d'autres figures dans l'ombre contre le mur, pour faire entendre qu'elles cherchoient à éviter l'ardeur du ſoleil.

Le troiſième avoit imaginé une compoſition particulière pour indiquer les effets du ſoleil, ſuivant les obſervations qu'il en avoit faites. Il avoit repréſenté un enfant nud, aſſis ſur le bord de la croiſée d'une fenêtre ouverte, occupé à faire des bouteilles de ſavon. Il recevoit la lumière, pour ainſi dire, directement par-devant, du jour ordinaire venant de la chambre. Par la fenêtre on voyoit les toits de maiſons, & une eſpèce de colonne contre laquelle étoit un gnomon. Cette idée parut d'abord bizarre, mais en examinant ſa compoſition, planche XXVII, on trouva que ce jeune artiſte connoiſſoit infiniment mieux la lumière du ſoleil, & en avoit mieux indiqué les effets que les deux autres dont j'ai parlé plus haut. Car en premier lieu, il faiſoit voir, par l'air & par les toits, la différence ſenſible qu'il y a entre la couleur de la lumière du ſoleil de celle du jour ordinaire. Secondement, il prouvoit qu'il ne ſuffit pas de donner plus ou moins de force à la lumière du ſoleil, & de rendre les ombres portées plus longues ou plus courtes; mais qu'il faut auſſi que ces ombres portées indiquent quelle heure du jour il eſt. Voilà pourquoi il s'étoit ſervi du gnomon, dont l'ombre marque neuf heures. Troiſièmement, il avoit obſervé la vagueſſe des objets tranchans qui fuient. Enfin, pour faire comprendre que la vue de l'homme ne peut pas ſupporter l'éclat de la lumière brillante du ſoleil, il avoit placé l'enfant dans la croiſée de la fenêtre, & le faiſoit éclairer par le

jour ordinaire qui vient de la chambre; parce que de cette manière il étoit plus libre de ſuivre des yeux les bouteilles de ſavon, que s'il s'étoit trouvé tourné du côté de la lumière du ſoleil; idée qui ſe rapporte à celle du ſecond artiſte, qui fait tenir les mains devant la vue aux deux figures qui veulent regarder l'homme ſonnant du cor, qui ſe trouve placé dans le ſoleil; tandis que celles du premier ſemblent avoir des yeux d'aigle pour fixer ainſi la lumière brillante de cet aſtre.

CHAPITRE XIII.

Des trois qualités du ſoleil.

COMME le peintre eſt non-ſeulement obligé de connoître les merveilles de la nature; mais qu'il doit encore pouvoir repréſenter, avec la plus grande vérité poſſible, tous les objets, il eſt néceſſaire que nous faſſions quelques réflexions ſur la plus belle production de la création inanimée.

Quel eſt l'homme qui n'eſt pas frappé des trois qualités admirables du ſoleil; c'eſt-à-dire, ſa lumière radieuſe, ſa chaleur & ſa couleur. « Le ſoleil, dit un poëte » pénètre juſqu'au fond de la mer, en éclaire les » terreins ſabloneux, & rend ſenſibles à nos yeux les » plus petits atomes ». Quelle autre lumière peut être comparée à celle de l'aſtre du jour? On dira que le feu du tonnerre peut frapper l'homme de cécité; mais cet

cet effet ne doit être attribué qu'à la vélocité avec laquelle la foudre parcourt le ciel, & non à la vivacité & à la force de ſa lumière ſeule.

Quant à la chaleur du ſoleil, on pourra s'en former une idée d'après ce que dit Ovide dans la fable de la chûte de Phaëton, où ce poëte nous décrit auſſi la couleur de cet aſtre. Il eſt donc ſurprenant qu'il y ait des artiſtes aſſez peu inſtruits pour oſer ſoutenir que la lumière du ſoleil eſt bleue & même d'un bleu d'azur, ainſi que je l'ai entendu moi-même de la bouche d'un peintre qui prétendoit à la célèbrité. Comment eſt-il poſſible, dis-je, qu'il y ait des artiſtes aſſez ignorans pour avancer que l'objet le plus brillant & le plus puiſſant de la nature emploie les moyens les plus foibles? Car on ſait que le bleu eſt la plus foible des couleurs, & celle qui ſert à faire fuir les objets. Quelle lumière peut-on tirer du bleu? Un objet bleu produit-il du verd, du rouge ou du jaune? Oui, dit notre peintre, un objet bleu renverra un reflet jaune; une lumière jaune en produira un bleu, & une lumière rouge en occaſionnera un d'un beau verd; ainſi qu'une draperie jaune donnera un reflet verd; une draperie bleue un reflet rouge, & une draperie blanche un reflet noir. La lumière du ſoleil eſt bien rendue lorſque les rehauts ſont d'un bleu blanchâtre, & que les reflets en ſont jaunes & chauds. C'eſt ainſi, ajouta notre artiſte, qu'il faut raiſonner de toutes les couleurs que la lumière du ſoleil éclaire.

Voilà ſans doute le ſyſtême le plus ſingulier qu'il ſoit poſſible d'imaginer; & il ne peut y avoir de pro-

duction plus ridicule qu'un tableau ainsi parsemé de teintes vertes, jaunes & bleues, &c. cependant beaucoup de monde aime & admire cette étrange bigarure. Mais ce goût dépravé ne peut pas excuser les vrais artistes; puisqu'il n'y a rien au monde qu'on ne puisse rendre sur la toile: le jour, la nuit, le froid, la chaleur, la terre, le ciel ou l'air, l'eau, le feu, le vent, la foudre, les visions étranges, la joie, la tristesse, le doux, l'amer, & même les choses invisibles, tels que le son d'une trompette ou d'un cor-de-chasse, &c. tout peut être représenté, dis-je; si ce n'est par l'imitation de la chose même, ce sera du moins par les sensations qui en naîtront & par les mouvemens qui en seront le résultat. Quel effet ne produit point, par exemple, sur l'homme, un coup de tonnerre, ou tel autre bruit inattendu? Quelle contraction des muscles, quelle altération des traits ne résulte-t-il point de la douleur? Quelle frayeur n'occasionne point une vision? Un mets trop aigre nous oblige à fermer les yeux & à serrer les lèvres; l'amertume nous fait faire une grimace; tandis que ce qui est doux donne une certaine tranquillité à la physionomie.

Quant à la représentation des pays chauds, on sait que les hommes & les animaux y cherchent l'ombre des arbres & des cavernes souterraines, pour s'y mettre à l'abri du soleil; qu'on y fait usage des parasols, & qu'on y va nud ou couvert de vêtemens fort légers. Dans les pays froids on trouve le contraire: les peuples y cherchent le soleil, ou sont assis dans leurs cabannes autour de grands feux; & dans les contrées septentrionales ils font usage des peaux de différens animaux pour se couvrir.

Ici l'on voit le ſoleil dans toute ſa force, & là on n'apperçoit que neige & frimats.

Puiſque nous traitons ici particulièrement du ſoleil, il ne ſera pas inutile de faire quelques réflexions ſur la manière dont il faut entendre ce que les poëtes on dit de cet aſtre.

La poéſie & la peinture ſont, comme on l'a dit, deux ſœurs, qui ont beaucoup de rapport enſemble; & quoiqu'on penſe que les fables & les fictions ne ſoient pas néceſſaires aux peintres, elles ſont néanmoins utiles & agréables; car il eſt impoſſible, pour ainſi dire, d'être un bon peintre ſans le ſecours de la poéſie. Que l'artiſte ſe ſerve donc des idées des poëtes pour autant que le ſujet qu'il traite, ſoit ſacré ou profane, le permet, ou que la nature de la choſe l'exige. Comment eſt-il poſſible de peindre l'aube du jour, la lumière du ſoleil, le crépuſcule & la nuit d'une manière plus belle & avec des couleurs plus magnifiques que l'ont fait Homère & Virgile, qui par-tout nous donnent à entendre que la lumière de l'aurore eſt d'abord rouge ou couleur de roſe, & qu'enſuite elle devient inſenſiblement plus jaune, à meſure que l'aſtre du jour monte ſur l'horizon.

Il eſt inutile de rappeller ici les différens noms que les poëtes ont donné au ſoleil, puiſque la nature nous apprend tous les jours à connoître ſes qualités bienfaiſantes; & que d'ailleurs ceux qui ne veulent pas contempler & étudier la nature même, ne pourroient tirer que peu de fruit de mes réflexions.

CHAPITRE XIV.

De la nature du ſoleil relativement aux différentes contrées qu'on veut repréſenter.

LORSQUE je m'occupois autrefois, pendant mes heures de loiſir, à lire & à étudier les deſcriptions que pluſieurs écrivains nous ont données des peuples de l'orient & des contrées ſeptentrionales, je remarquai d'un côté le Cap de Bonne-Eſpérance ſitué ſous un ciel ardent, mais tempéré par les vents de mer; & plus loin l'île de Java avec les royaumes de la Chine & du Japon. De l'autre côté du globe je trouvai la Laponie & les autres pays hyperboréens, où règnent d'éternels frimats.

En admirant la différence extrême qu'il y a entre ces climats & les productions de la nature qu'on y trouve, ainſi qu'entre les mœurs & les coûtumes de leurs habitans, il me prit envie d'en faire deux eſquiſſes. Dans la première j'avois, d'après les témoignages des voyageurs, repréſenté des palmiers & des cocotiers, avec fort peu d'eau, mais de hautes montagnes, & quelques nègres nuds; le ſite étoit éclairé par le ſoleil. Dans le ſecond je n'avois à mettre que quelques pins, des chaumières de bois & de grands amas de glace. Les figures en étoient vêtues de peaux d'animaux, & quelques-unes pourſuivoient à la chaſſe un ours blanc, tandis que d'autres travailloient à tirer ſur la glace une baleine

qu'ils venoient de tuer; un peu plus loin on en voyoit qui étoient occupées de différens travaux domestiques.

J'avois laissé ces esquisses sur une table, pour les retoucher dans le cas qu'il me prit quelque nouvelle idée; lorsqu'une personne qui vint me voir les acheta, & m'en demanda une troisième, dont son fils, qui, depuis peu, étoit de retour des Indes, devoit me donner l'idée; ce qu'il exécuta, en effet, le lendemain, de cette manière.

Il me fit la description d'un certain canton des Indes où il avoit demeuré, & qui est, pour ainsi dire, entièrement peuplé d'Indiens. Il m'instruisit ensuite des mœurs & usages, ainsi que du costume de cette peuplade. Je fis de tout cela, en sa présence, un croquis à la plume, qui rendoit, à ce qu'il me dit, parfaitement ses idées, & d'après lequel je fis ensuite un tableau, dont il fut de même également satisfait, à une seule chose près, à laquelle, disoit-il, il m'étoit facile de remédier en peu de tems. J'avois pris le soleil trop bas, & de plus j'en faisois tomber la lumière de côté dans mon tableau, ce qui y produisoit de longues ombres portées; tandis que j'aurois dû représenter le soleil perpendiculairement au-dessus de mes figures, ainsi qu'il se montre presque toujours dans les Indes. Je demeurai confus en voyant que, malgré tout le soin que j'avois mis à bien rendre ce sujet, je m'étois trompé dans la principale chose; puisque ce n'étoit que par la hauteur apparente du soleil que je pouvois indiquer la grande chaleur qui règne dans ces contrées. L'observation de ce voyageur me parut excellente; mais elle me rappella, en même-tems, l'a-

venture d'Apelle avec le cordonnier ; car il me fit appercevoir ſon peu de connoiſſance de l'art, en m'ajoutant qu'il m'étoit facile de remédier à ce défaut ; puiſqu'en ôtant de mon tableau les ombres, je n'aurois encore rien fait d'eſſentiel ; & il valoit mieux ſans doute de recommencer entièrement l'ouvrage, que de vouloir chercher à faire tomber perpendiculairement la lumière du ſoleil ſur les objets. Cela m'apprit néanmoins à être plus attentif dans la ſuite, & à bien réfléchir ſur toutes les parties de mes compoſitions, avant que de les commencer : attention que la plûpart des artiſtes négligent & dédaignent même trop ſouvent.

CHAPITRE XV.

Des effets de la lumière du ſoleil levant & du ſoleil couchant.

IL eſt malheureux de voir que la plûpart des peintres, dont la théorie de l'art eſt fondée ſur la géométrie, la pratique ſur l'expérience, & l'exécution ſur la nature dont elle eſt une imitation, portent ſi peu d'attention ſur ces trois moyens, dont dépend néanmoins toute leur réputation, & qu'ils négligent ſur-tout d'obſerver la manière dont les objets ſont éclairés quand le ſoleil ſe couche ; car quelque bas que ſoit cet aſtre, il ne peut jamais éclairer les objets au-deſſous des paralèlles ; c'eſt-à-dire, que ſes rayons ne peuvent point aller frapper les objets par-deſſous, à quelque hau-



Benard direxit

teur que ces objets puiſſent être placés, quand même ils ſe trouveroient toucher aux nues. On voit cependant beaucoup de tableaux où les objets ſont plus éclairés par-deſſous que par-deſſus par le ſoleil couchant; ce qui eſt contraire à la nature, ainſi qu'il eſt facile de s'en convaincre en ſe promenant dans une plaine avec le ſoleil en face; car quelle fatigue ne cauſe point alors à la vue ſa lumière éclatante; de manière qu'on eſt obligé de détourner la tête ou de tenir quelque choſe devant les yeux, puiſque le chapeau ſeul ne peut nous en garantir, quand même on l'enfonce dans la tête, ſans qu'il ſe trouve néanmoins jamais éclairé par-deſſous.

Il eſt facile de démontrer cette vérité par la perſpective; ſavoir, que comme l'horizon ſert de borne à notre vue, & que le ſoleil ne peut pas deſcendre plus bas par rapport à nos yeux, il ne doit pas darder ſes rayons en haut, mais le long de la terre, ou d'une manière paralèlle.

Ces rayons ſolaires doivent donc néceſſairement venir frapper nos yeux, à moins qu'on ne les garantiſſe par le chapeau ou par quelque autre moyen. Je vais même plus loin : je ſoutiens que de quelque grandeur déme-ſurée qu'on ſuppoſe les bords de ce chapeau, & quand même ils ſeroient paralèlles ou de niveau avec l'horizon, ils ne pourroient en rien garantir la vue du ſoleil; qui n'iroit point non plus les frapper par-deſſous, en ſuppoſant même qu'on ſe trouvât placé ſur la plus haute montagne.

Mais afin de mieux ſaiſir mon idée, jetez les yeux ſur la planche XXVIII, ci-contre, où l'on voit ſur le premier plan, une figure avec un chapeau plat ſur la

tête, tel que le portent les Américains, posé paralèlle-ment avec les sourcils. Plus loin du même côté de cette figure est une fabrique qui se prolonge vers le point de vue, avec une corniche fort saillante. De l'autre côté se trouve une haute colonne sur le chapiteau de laquelle il y a une figure avec un chapeau pareil à celui de la première figure. Remarquez que les rayons du soleil ne viennent point frapper ces objets par-dessous, mais qu'ils sont parallèles à l'horizon; c'est-à-dire, quand le soleil se couche. Tirez maintenant un rayon du soleil de niveau avec le chapeau de la figure du premier plan, & voyez combien d'ombre elle fera tomber sur ses yeux. Ensuite, tirez une semblable ligne de la corniche jusqu'au centre du soleil, & observez quelle ombre portée en il résultera sur la frise; après quoi agissez-en de même avec la statue placée sur la colonne. Ces observations vous feront voir que les joints des pierres de la fabrique sont parallèles avec les rayons du soleil, & que l'angle postérieur de cet édifice, quoique plus bas que l'angle antérieur, est néanmoins d'égalité avec celui-ci, & que que la frise est de même parallèle avec le plan sur lequel se trouve ce bâtiment.

Peut-être m'objectera-t-on que lorsqu'on est appuyé à la croisée d'une fenêtre, le soleil est plus bas que la croisée sur laquelle on s'appuie, & qu'il ne la frappe même pas. Mais je répondrai qu'on ne fait que se l'imaginer; car pour peu qu'on y porte attention on s'appercevra que l'une ou l'autre bout du chambranle de la croisée forme une petite ombre portée, quelque foible qu'elle puisse être. De sorte qu'il est facile d'en conclure qu'aussi long-

tems

tems que le ſoleil paroît, quand il ne ſeroit élevé que d'un pouce au-deſſus de l'horizon, la terre en reçoit toujours quelque lumière; & qu'auſſi long-tems que la terre eſt éclairée, les rayons du ſoleil ne peuvent frapper les objets par-deſſous. Il faut, par exemple, de toute néceſſité, que la terre ſoit encore éclairée, pour qu'une colonne de ſix pieds de hauteur, & qui reçoit la lumière du ſoleil couchant, puiſſe y former une ombre portée aſſez décidée pour qu'on la diſtingue. Si cela eſt, comme on ne peut en douter, comment eſt-il poſſible que le ſoleil éclaire, en même-tems, les objets par-deſſus & par-deſſous? En ſuppoſant maintenant que le ſoleil n'éclaire pas la colonne par-deſſus, il faut néceſſairement alors qu'il en réſulte une ombre portée ſans fin; & dans ce cas le chapiteau de cette colonne ſera éclairé un peu par-deſſous, & la terre doit reſter abſolument ſans lumière. Tout cela eſt d'une vérité inconteſtable, quoique peu d'écrivains en aient parlé, & qu'il y ait peu d'artiſtes qui s'en occupent. Il n'eſt donc pas ſurprenant qu'on commette tant de fautes dans cette partie, ce qu'il faut principalement attribuer, je penſe, à une parfaite ignorance de la perſpective.



CHAPITRE XVI.

De la manière de se servir de la lumière du soleil & de celle des autres corps lumineux.

LA plûpart des peintres ont pour principe que la lumière du soleil produit un effet agréable qui charme l'œil, que par conséquent il faut s'en servir dans tous les ouvrages de l'art. Mais ce principe n'est rien moins que vrai, ainsi que le changement des saisons, & la variation continuelle des objets le prouvent. Cette lumière est sans doute belle dans un paysage ou site ouvert, mais elle fait un mauvais effet dans l'intérieur d'une fabrique; car quelle inconséquence n'y auroit-il pas à faire tomber les rayons du soleil sur la table d'un banquet, & d'empêcher par là les convives de pouvoir se regarder les uns les autres; de sorte qu'on ne pourroit pas non plus rendre avec vérité les vases & les autres ustensiles d'or & d'argent, sans nuire à tous les autres objets qu'on voudroit représenter dans le tableau.

Quel chef-d'œuvre ne produiroit-on pas, s'il falloit mêler du noir avec le blanc d'une nappe qui reçoit directement les rayons du soleil? Et quelle beauté pourroit-il y avoir dans un tableau où les ombres portées de la croisée & des carreaux de vitre projeteroient sur cette table & sur le parquet de l'appartement. D'ailleurs il y a des sujets dans lesquels la lumière du soleil ne convient ab-

ſolument pas, tel eſt, entr'autres, le crucifiement de J. C.; puiſqu'il eſt dit dans l'Ecriture ſainte qu'il y eut dans ce moment une éclipſe de cet aſtre.

Afin de rendre mes idées plus ſenſibles, je me ſervirai de trois différentes lumières dans trois tableaux qui ont pour ſujet des événemens de la Paſſion du Sauveur; & dont le premier eſt celui du crucifiement.

Tableau du Crucifiement du Chriſt.

On voit ici le lieu du ſupplice ſur le mont Calvaire. C'eſt l'heure du midi, mais le ſoleil eſt couvert d'un ſombre nuage. Voyez comment eſt éclairé de la droite, ſur le ſecond plan, cet endroit où eſt la croix & une troupe du peuple, qui reçoivent une forte & large lumière des nues. Le groupe de figures placées ſur le premier plan, dans l'ombre d'un nuage, ne reçoivent pas une ſi large lumière; mais cette lumière devient inſenſiblement plus forte, à meſure qu'elle approche davantage de celle du ſecond plan, juſqu'à ce qu'elle ſe trouve enfin du même ton & également large. Sur le troiſième plan le ciel eſt ſombre & chargé d'épais nuages, qui, en s'élevant, ſemblent chaſſés un peu en travers du tableau, vers le côté droit où eſt le ſoleil.

Il faut chercher, autant qu'il eſt poſſible, à ne point s'écarter de la vérité, & ne point ſuivre aveuglément une opinion qui n'eſt fondée ſur aucun principe. Le ſujet dont il eſt ici queſtion, demande de la tranquillité & peu d'action; c'eſt pourquoi j'ai choiſi l'eſpèce de lumière que j'ai cru la plus propre à cette triſte ſcène, & qui

ne convient pas à toutes ſortes de ſujets, ainſi qu'on le verra par les deux tableaux ſuivans, dont le premier a une lumière forte & large, & dont le ſecond eſt éclairé par le ſoleil avec des ombres longues & tranchantes.

Et véritablement un ouvrage exécuté de cette manière & dans lequel on a obſervé la nature des choſes & les convenances du moment, ne peut manquer de plaire aux gens inſtruits. De ſemblables réflexions peuvent même former un connoiſſeur, principalement s'il a été inſtruit par un bon maître, & s'il a appris un peu à deſſiner; de ſorte qu'il ſe trouvera par là en état de pouvoir donner des leçons à un grand nombre de peintres.

Le Tombeau du Chriſt.

Ce rocher, à la gauche du tableau, dont l'ouverture ſe préſente un peu par-devant, & dont l'entrée eſt profonde & ſombre, eſt le tombeau du Chriſt. L'action ſe paſſe dans le rocher, qui eſt foiblement éclairé par une ou deux lampes. Trois ou quatre hommes y portent le corps du Sauveur. La ſcène a lieu vers l'entrée de la nuit & le ſoleil ne paroît plus. Voyez ce groupe de figures placées devant le rocher & qui reçoivent la lumière du ciel, qui tombe un peu par-devant, & qui ne forme, pour ainſi dire, point d'ombres portées, à cauſe d'une autre partie du rocher qui s'élève près de-là à la même hauteur. Remarquez enſuite ces trois figures entre les deux rochers, ſur le ſecond plan: comme elles ſont privées de la lumière de devant, elles doivent néceſſairement être éclairées par-derrière. Un peu plus loin, ſur le troiſième plan, qui repréſente

la grande route, on voit arriver quelques perſonnes, près des arbres qui ſont à la droite du tableau, qui, de l'autre côté, au-delà du grand rocher, reçoivent leur lumière de la gauche ; ce qui nous fait voir que s'ils étoient plus loin dans la plaine, ils ſe trouveroient éclairés de tous côtés.

Voici mon principal but en expoſant cette compoſition. Ce tombeau qui appartient à Joſeph d'Arimathie, eſt ſitué proche de la ville de Jéruſalem ; & Joſeph eſt lui-même occupé avec ſes gens à porter le corps du Chriſt dans la grotte. Or, mon intention eſt d'éclairer ce premier groupe le plus fortement qu'il eſt poſſible, & cela ſans le ſecours du ſoleil. La lumière tombe, pour ainſi dire, par-devant, à cauſe que les deux rochers interceptent la lumière des côtés ; de ſorte qu'ils ne peuvent preſque pas avoir d'ombre que par-derrière, par le rocher ou le tombeau, & un peu de quelques cyprès placés à côté de ces rochers. Entre ces deux rochers, je fais voir que les perſonnes qui arrivent doivent néceſſairement être éclairées par-derrière, à cauſe qu'elles ſont encore à moitié en plein air ; & qu'il faut que les figures qui ſont un peu plus loin dans le chemin, près des arbres, recevoient la lumière par-derrière, par-devant, & du côté gauche, où le rocher eſt fort bas ; que par conſéquent elles ne peuvent avoir qu'un peu d'ombre à la droite des arbres, ſur leſquels tombent leurs ombres portées. Cet autre groupe & ce monceau de pierres au milieu de la plaine, ſur un plan plus bas, ſervent à indiquer qu'ils ſont éclairés de toutes parts, & qu'ils ne peuvent pas avoir d'autre ombre que par en-bas & dans les plus grandes

cavités, vu que l'air eſt par-tout égal & ſans nuages. Je ſais que peu d'artiſtes s'arrêtent à toutes ces obſervations; car ils ſe contentent de ce qui plaît, ſans s'occuper à en chercher les raiſons. Cependant ſi les objets de ce tableau n'étoient pas diſpoſés de la manière dont je viens de le dire, les effets ne pourroient pas en être les mêmes.

Nos principales remarques tombent donc ici ſur la lumière, le tems ou l'heure du jour, la ſituation du tombeau, & la qualité de l'homme qui remplit les cérémonies funébres, non-ſeulement par rapport à ſa perſonne & à l'autorité dont il jouit, mais encore relativement à ſes vêtemens; ainſi qu'à la manière dont ſe fit cette inhumation, ſuivant l'Ecriture ſainte: ce qui ſe trouve tout diſtinctement indiqué ici. Quant au monceau de pierres dans le lointain, c'eſt un de ces tombeaux élevés en divers endroits autour de Jérufalem: il y en avoit de grands & magnifiques, & de petits & meſquins, ſuivant la condition des perſonnes, comme nous l'apprend auſſi le texte ſacré. Mais paſſons maintenant au troiſième tableau.

Tableau de la Réſurrection du Chriſt.

Je place encore ici un rocher, par l'entrée duquel on voit l'ange aſſis ſur la pierre du tombeau, vêtu de draperies éclatantes, & occupé à parler avec les trois Maries, à qui il montre le Chriſt qui s'élève vers le ciel entourré d'une grande gloire, par laquelle deux des Maries (dont l'une regarde le Chriſt, en tenant la main devant les yeux) ſont

fortement éclairées; de ſorte que les ombres produites par la proximité de la lumière éclatante, projetent d'une manière fort diſtincte en avant par terre & ſur les objets qui ſont tout autour. La femme qui ſe trouve le plus près de l'ange en reçoit de forts reflets, tandis que la troiſième, qui s'approche du tombeau, eſt hors de la portée de l'une & de l'autre lumière, & ſe fond dans les larges ombres, quoique foiblement éclairée par la lumière générale de l'air. Un peu plus loin, ſur le ſecond plan, les arbres, placés le long du chemin, le couvrent de leurs larges ombres. Plus avant dans le lointain, on apperçoit la ville de Jéruſalem comme couverte d'une vapeur qui s'élève de la terre, car la ſcène ſe paſſe au point du jour. Le ciel eſt rempli de légers nuages, principalement du côté du ſoleil, qui, à la droite du tableau, paroît un peu ſur l'horizon, d'une couleur pourprée & jaunâtre.

Je ſuis perſuadé que ſi un amateur ou un peintre veut joindre ſes réflexions à celles que j'expoſe ici, & s'il ne craint pas la peine & les ſoins néceſſaires dans l'exécution, il pourra produire par la repréſentation des ſujets que je viens d'indiquer, des ouvrages dignes d'être admirés, & qui lui mériteront une juſte célébrité.



CHAPITRE XVII.

Des propriétés du ſoleil & des autres eſpèces de lumières dans la repréſentation de leur état naturel, & des différentes parties du jour.

IL eſt inutile, ſans doute, de répéter que toutes les lumières ſont d'une nature différente, puiſque nous croyons l'avoir démontré ſuffiſamment, dans le précédent chapitre, par leurs qualités & leurs effets; cependant nous ajouterons encore ici quelques réflexions particulières ſur cet objet, dont nous n'avons pas pu faire l'application plutôt.

Quant au ſoleil, je ne penſe pas qu'il ſoit permis de le repréſenter dans un tableau, parce que nos yeux ſont trop foibles pour pouvoir fixer cet aſtre; de ſorte qu'on ne peut repréſenter l'intenſité de ſa lumière qu'en répandant des teintes brunes & noires ſur tous les objets; & en ſecond lieu parce que nous ne pouvons diſtinguer les véritables formes & couleurs locales des objets, quand le ſoleil tombe directement ſur nos yeux, qu'en tenant la main devant la vue, ainſi que je l'ai déjà remarqué pluſieurs fois, & comme l'expérience nous l'apprend tous les jours.

C'eſt par la même raiſon qu'il ne faut pas mettre de chandelle, de flambeau ou tel autre corps donnant une forte lumière artificielle dans un tableau, à moins qu'on

qu'on ne veuille repréſenter les objets tels que ces lumières nous les font paroître, & non tels qu'ils ſont en effet par leur couleur, leur agitation & leur vagueſſe; car plus les objets ſont éloignés de la chandelle, plus ils deviennent indécis. C'eſt donc une grande erreur que de prétendre qu'on puiſſe rendre avec vérité toute la force de la lumière d'une chandelle, principalement quand on en voit la flamme à découvert; parce qu'il n'eſt pas poſſible de donner aux autres objets le degré de clarté qui leur convient; car lorſque la lumière de la chandelle vient frapper directement nos yeux, les couleurs les plus obſcures, & le noir même, ne paroiſſent pas plus obſcures, ni pas plus noires que par le jour le plus ſombre. Mais comme nous traiterons, dans la ſuite, plus au long de cette eſpèce de lumière, il eſt inutile de nous y arrêter davantage pour le moment.

Nous obſerverons ici, pour la ſatisfaction de ceux qui aiment à ſe ſervir de la lumière du ſoleil, qu'elle eſt propre à la repréſentation de ſacrifices, de batailles, de bacchanales, de danſes, de jeux champêtres & de pluſieurs ſujets gais & qui demandent beaucoup de mouvement & d'agitation; mais qu'elle ne convient pas aux ſujets ſérieux & tranquilles, tels que conſeils & aſſemblées de magiſtrats, fêtes nuptiales, banquets, ſéances académiques, auxquels la lumière ordinaire du jour donne une grande vérité & une certaine bienſéance.

La troiſième eſpèce de clarté dont j'ai parlé, c'eſt-à-dire, celle des lumières artificielles, eſt convenable aux ſujets triſtes & mélancoliques, tels que ceux où il s'agit de l'inſtant

ſuprême d'une perſonne, ou de quelque pompe funébre & lugubre ; ſur-tout quand la ſcène ſe paſſe dans un ſite ouvert.

Mais il faut convenir que rien n'eſt plus agréable ni plus pittoreſque que la lumière du ſoleil, lorſque cet aſtre forme, en paſſant au travers de l'épais feuillage des arbres, différens accidens de lumière ; tandis qu'on voit des groupes de bergers qui goûtent le repos ſous ces ombrages, ou qui s'amuſent à des jeux champêtres. Mais c'eſt manquer à la vérité que de repréſenter de jeunes & belles vierges expoſées en plein champ aux plus fortes ardeurs du ſoleil ; tandis que d'autres ne pechent pas moins contre la nature en faiſant fixer le ſoleil par leurs figures, qui s'entretiennent tranquillement enſemble & ſe regardent fixement, même ſans ſe garantir les yeux par la main ; comme ſi la lumière de l'aſtre du jour n'étoit pas plus forte que celle d'une chandelle ou que la pâle & vacillante clarté d'une étoile.

Afin d'établir des principes fixes pour ſe garantir de pareilles fautes, arrêtons-nous un moment à conſidérer les différentes parties du jour, & l'état de la lumière, ſuivant qu'elle change, pour ainſi dire, d'heure en heure.

De l'Aurore ou du Point du jour.

Cette première heure du jour eſt propice aux entrepriſes militaires, ſur-tout lorſqu'il s'agit de faire l'aſſaut d'une ville, ainſi que nous le prouvent, entr'autres, la priſe de Jéricho, par Joſué, & la bataille de Pompée contre Céſar, qui ſe donna auſſi à l'aube du jour. Ce

moment eſt de même favorable à la chaſſe, & par conſéquent pour repréſenter Diane, Céphale, Adonis & tous les autres ſujets de cette eſpèce; car un ſage peintre doit toujours choiſir le tems & l'heure qui conviennent à l'hiſtoire qu'il veut mettre ſur la toile. La lumière de cette partie du jour eſt agréable par les demi-teintes qu'elles produit, parce qu'elle nous préſente tous les objets avec les couleurs locales qui leur ſont propres; de ſorte que l'artiſte qui obſerve bien ces convenances ne peut manquer de faire un ouvrage plein de grace & de vérité.

Du Matin.

Cette partie du jour eſt, ſans contredit, celle où la nature eſt la plus riante & la plus gaie; de ſorte que les objets inanimés y paroiſſent, pour ainſi dire, ſenſibles. La lumière brillante du ſoleil dore la cime des montagnes, & repand de larges ombres, tant dans les ſites champêtres que ſur les maſſifs d'architecture; ce qui produit des effets admirables pour l'homme qui ſait jouir du grand ſpectacle de la nature. Cette lumière, qui perce au travers des nuages, donne une grace extraordinaire à tout, lorſque l'image des objets eſt réfléchie dans l'eau; à quoi ſe joint une certaine fraîcheur & un ton vaporeux qui lie ſi bien toutes les parties enſemble, que l'œil d'un vrai connoiſſeur ne peut manquer d'en être charmé.

Cette partie du jour étoit conſacrée par les Payens à la célébration de leurs ſacrifices. Moïſe nous apprend que les enfans d'Iſraël faiſoient alors leurs oblations, & que c'eſt au matin qu'ils ont adoré le veau

d'or. Les Juifs ont conſervé juſqu'à nos jours cet uſage, que les Chrétiens avoient auſſi adopté dans les premiers tems, ſur-tout pour le baptême, à l'exemple de celui de Jeſus-Chriſt par S. Jean dans le Jourdain.

Les anciens Perſes avoient de même choiſi le matin pour leurs offrandes. Il eſt donc convenable de prendre pour ces cérémonies religieuſes la partie du jour que tous les peuples ſemblent avoir deſtinée pour cela; en ayant ſoin de faire tomber la lumière ſur le principal objet & ſur le principal endroit; ainſi que le Pouſſin nous en a donné l'exemple dans ſon tableau du Chriſt qui rend la vue à l'aveugle, où la plus grande & la plus forte lumière eſt répandue ſur la figure du Sauveur.

De la lumière entre le Matin & le Midi.

Cette lumière eſt peu propre à repréſenter quelque ſujet que ce ſoit, à moins qu'elle ne ſoit interrompue par des ondées, par une tempête ou par un orage; & l'on peut alors s'en ſervir pour de grands ſujets terribles & mélancoliques, tels que le dernier Jugement, de la manière que cet évenement eſt dépeint dans l'Ecriture ſainte; la Paſſion du Sauveur, lorſque le ſoleil s'obſcurcit, ainſi que je l'ai dit dans le précédent chapitre; car il ſeroit ridicule d'éclairer de pareils ſujets par un jour ſerein & agréable.

Du Midi.

C'eſt à-peu-près vers cette heure que le ſoleil darde ſes rayons avec la plus grande force & le plus grand

éclat; c'eſt pourquoi je penſe de voir avertir ceux qui veulent employer ce moment du jour, que c'eſt alors la nature opère, par l'intenſité de la lumière, des effets qu'il eſt abſolument impoſſible de bien rendre ſur la toile; car il y a des artiſtes qui ſe trompent en voulant prouver la puiſſance de l'art; de ſorte que pour mieux détacher les objets, ils renforçent la lumière du premier plan, en ſe ſervant pour cela de draperies de couleurs chaudes & brillantes; de manière qu'elle devient beaucoup plus vive & plus forte que celle du ſoleil même; ce qui eſt un défaut très-conſidérable.

On peut cacher la lumière du ſoleil derrière une montagne, des fabriques, ou tels autres grands maſſifs.

Cette heure du jour eſt deſtinée au repos de l'homme. L'Ecriture nous apprend que Jeſus-Chriſt étant fatigué pendant ſon voyage, ſe repoſa près d'un puits; ce qui procura à la Samaritaine l'occaſion d'entendre ſes ſaints préceptes & ſes prophéties; tandis que ſes diſciples goûtoient pareillement le repos dans les environs. Je le répète donc, on ne peut trop obſerver l'heure du jour néceſſaire pour rendre les ſujets qu'on traite avec toute la vérité poſſible.

De l'Après-Midi.

Comme ce tems du jour eſt ſouvent & même, pour ainſi dire, toujours ſujet à des variations cauſées par des nuages qui circulent alors dans l'air, & qui interceptent la lumière, le peintre peut s'en ſervir pour des bacchanales & d'autres ſujets de cette nature; mais il doit ſe garder de ne pas l'employer pour toutes ſortes d'événemens, ainſi que le font quelques artiſtes.

Du Soir, ou du Crépuſcule.

C'eſt à l'entrée de la nuit que ceſſent tous les travaux, ce qui fait qu'on peut prendre ce moment pour les fêtes joyeuſes, ainſi que pour la marche d'un corps d'armée, & pour la retraite des bergers qui ramènent leurs troupeaux à la métairie. La lumière de cette partie du jour change ſouvent de couleur, par l'interpoſition des vapeurs qui s'élèvent alors de la terre; mais elle ſemble néanmoins agrandir preſque toujours la ſuperficie des objets. Lorſque les ombres ne reçoivent pas les reflets d'autres objets, elles doivent participer de la lumière. Cette partie du jour différe abſolument du matin; mais elle n'en eſt pas moins agréable par de petits accidens de lumière fort vifs, lorſqu'on tient la lumière générale un peu ſombre, ce qui forme de grandes maſſes, principalement quand les couleurs ſont un peu diſperſées avec intelligence par un grand maître.

Lorſqu'on veut repréſenter la lumière du ſoleil à midi, on doit la faire tomber d'en-haut, avec de courtes ombres portées. Mais vers le ſoir cette lumière doit être baſſe, & former de longues ombres portées.

A la pointe du jour la lumière eſt la même que celle du crépuſcule, & la clarté de la lune eſt ſemblable à cette dernière.



CHAPITRE XVIII.

De la Lune, & de la manière de repréſenter cet aſtre.

JE ne doute point que la plûpart de mes réflexions & de mes principes, touchant l'objet de ce chapitre, ne ſoient regardés comme hétérodoxes, parce qu'ils ſont abſolument contraires à la pratique ancienne & à celle de nos jours. Je ne crains pas cependant de les ſoumettre au jugement de la raiſon & des artiſtes judicieux; d'autant plus que je ne prétends point introduire des choſes nouvelles, mais ſeulement corriger d'anciens abus, ainſi que je crois pouvoir le prouver.

Je penſe donc que c'eſt une erreur groſſière que de repréſenter la lune moins grande que nature; parce que, malgré la diſtance où cet aſtre peut ſe trouver, on le voit toujours dans ſa grandeur naturelle; car ſon diſque ne diminue jamais, non plus que celui du ſoleil. Et ſi cela eſt reconnu comme une vérité, le contraire doit être regardé comme impoſſible, & par conſéquent comme une faute de la part du peintre, dont le premier devoir eſt de point s'écarter de la nature.

Si j'avois donc à peindre un clair de lune, je ne croirois pas manquer à la vérité, en ſuivant les principes que j'ai indiqués plus haut pour la repréſentation du ſoleil; c'eſt-à-dire de ne jamais faire paroître cet aſtre même, mais ſeulement ſa lumière; (car il eſt plus important

de bien éclairer un tableau, que d'y faire paroître le ſoleil, la lune, ou un corps lumineux artificiel) en faiſant tomber cette lumière ſur les objets par-devant, par-derrière, ou de côté, (& cela auſſi bien pour les figures que pour le payſage) d'une manière un peu plus ſombre que par la lumière du jour, (afin qu'on le prenne pour un véritable clair de lune, & non pas pour une lumière du ſoleil, à laquelle elle reſſemble beaucoup par ſes coups ſubits de lumière & ſes ombres portées tranchantes,) avec quelques étoiles ſcintillantes dans un ciel d'azur, que je ferois paroître, par-ci par-là, entre les nuages. Et afin d'y donner plus de vérité encore, je voudrois, ſi le ſujet le permettoit, me ſervir de flambeaux, de torches & d'autres lumières artificielles, ainſi que de bûchers, de ſacrifices, &c; pour rendre les lumières plus fortes & le coloris plus rouſſâtre & plus jaunâtre; mais dont les ombres ne feroient pas auſſi tranchantes que celles de la lune. Cela produiroit, ſelon moi, un grand effet, principalement ſi ces lumières accidentelles ſe trouvoient dans les endroits les plus obſcurs. Mais il faut obſerver ſur-tout d'y répandre, en général, plus d'obſcurité que de lumière, & de ne point mettre dans le tableau de plus belles couleurs que celles du ciel, par rapport à la lune, ſi ce n'eſt le rouge, le jaune & les autres couleurs qui ſont particulières aux corps lumineux artificiels, ainſi que je l'ai remarqué dans le premier chapitre du quatrième livre; car le rouge pâle & le jaune deviennent ſombres; tandis que la lumière de la lune fait paroître le bleu foncé & le vert de mer plus clairs; le noir ſeul con-

ſerve

ſerve le ton qui lui eſt propre; de ſorte qu'il faut employer fort peu de rouge pâle & de bleu foncé dans un pareil tableau.

Par une pareille diſpoſition on obtient deux avantages; ſavoir, un jour naturel & vrai, & une grande variété dans le coloris.

Mais ſi l'on trouvoit quelque difficulté dans ce que je viens de dire, il faut ſe rappeller qu'on n'eſt pas plus obligé de repréſenter la lune que le ſoleil dans un tableau; car elle fait, comme cet aſtre, ſa révolution autour de la terre; de manière qu'on peut la placer à la hauteur qu'on croît néceſſaire pour éclairer favorablement les objets. Au reſte, on trouve dans la lune les même qualités que dans l'aſtre du jour; c'eſt-à-dire, que ſes rayons ſont toujours parallèles, que ſa lumière eſt large & tranchante, & que ſes ombres portées ſont décidées & prenent la forme des objets; mais les reflets ne ſont pas auſſi forts par un clair de lune, que par la lumière du ſoleil, à cauſe que ces deux corps céleſtes ſont d'une nature différente : l'un étant chaud, & l'autre froid. Et comme la lune reçoit ſa lumière du ſoleil, elle ne peut pas la communiquer avec autant de force à la terre que cet aſtre; & les objets qui en ſont éclairés ne peuvent pas paroître d'une manière auſſi diſtincte à l'œil. Remarquez encore que la lumière du ſoleil eſt ſouvent altérée par les vapeurs qui s'élèvent de la terre, & qu'il en eſt de même de celle de la lune, qui alors nous paroît plus pâle ou plus jaune, à raiſon de ce que l'atmoſphère eſt plus ou moins chargée d'exhalaiſons.

Comment donc pourroit-on douter qu'un tableau

représente un clair de lune, lorsque les masses plates, décidées & tranchantes des ombres portées, ainsi que le ton pâle des couleurs locales sont observés avec intelligence, quoique le disque de la lune n'y soit pas exposé à la vue? Si l'on me demande, cette méthode est-elle celle qu'on a suivie jusqu'ici? je répondrai que cette question m'est absolument étrangère; parce qu'il ne faut pas soumettre l'art à ses idées, mais qu'on doit, au contraire, régler ses idées sur les besoins de l'art. Ne nous arrêtons par conséquent pas à ce qu'on a fait jusqu'à présent, mais tâchons de faire ce qui est bon & convenable.

Comme mon systême est contraire à l'ancien usage, & peut par conséquent offrir quelque obscurité, j'ai pensé qu'il étoit nécessaire de rendre mes idées plus sensibles par les trois exemples ci-joints de la planche XXIX.

Dans le premier, j'ai représenté la lune dans sa grandeur naturelle, mais placée hors du tableau; parce que sans cela elle se trouveroit trop près de l'horizon, & causeroit des ombres portées trop longues & par conséquent désagréables.

Dans le second on voit la lune représentée suivant l'ancien usage.

Dans le troisième on apperçoit un ciel étoilé, avec forte lumière de la lune, mais placée hors du tableau, comme dans le premier exemple.

Si l'on m'objectoit que la lune produit une grande scintillation de lumière, & répand par conséquent de l'élégance & de la vie dans un ouvrage de peinture; je repondrois que la lumière vacillante des étoiles fait le même effet;

Pl. 29.



Benard direxit

ſur-tout lorſqu'on les repréſente auſſi grandes qu'elles nous apparoiſſent, & non en perſpective, comme ſi elles étoient ſuſpendues entre le ciel & la terre, comme la lune. Mais il n'eſt pas néceſſaire de mettre dans un tableau toutes les étoiles qui peuvent briller dans la partie du ciel qu'on veut repréſenter; mais ſeulement les principales, telles que celles du Cocher, du Triangle, du Dragon, l'étoile polaire, & toutes les autres enfin qui forment des conſtellations connues; leſquelles n'ayant aucune figure régulière, & ne jetant qu'une foible lumière, peuvent être indiquées par des petits points.

Cependant on peut repréſenter l'image de la lune dans l'eau, quoiqu'on ſuppoſe que cet aſtre ſoit placé hors du tableau; ce qui formera des réflexions agréables dans les ondulations d'une rivière ou d'un ruiſſeau. Et par la liberté qu'on a de faire tomber la lumière de côté, on peut donner autant de beauté & de grace aux objets que par un jour ordinaire, ou par la lumière du ſoleil même.

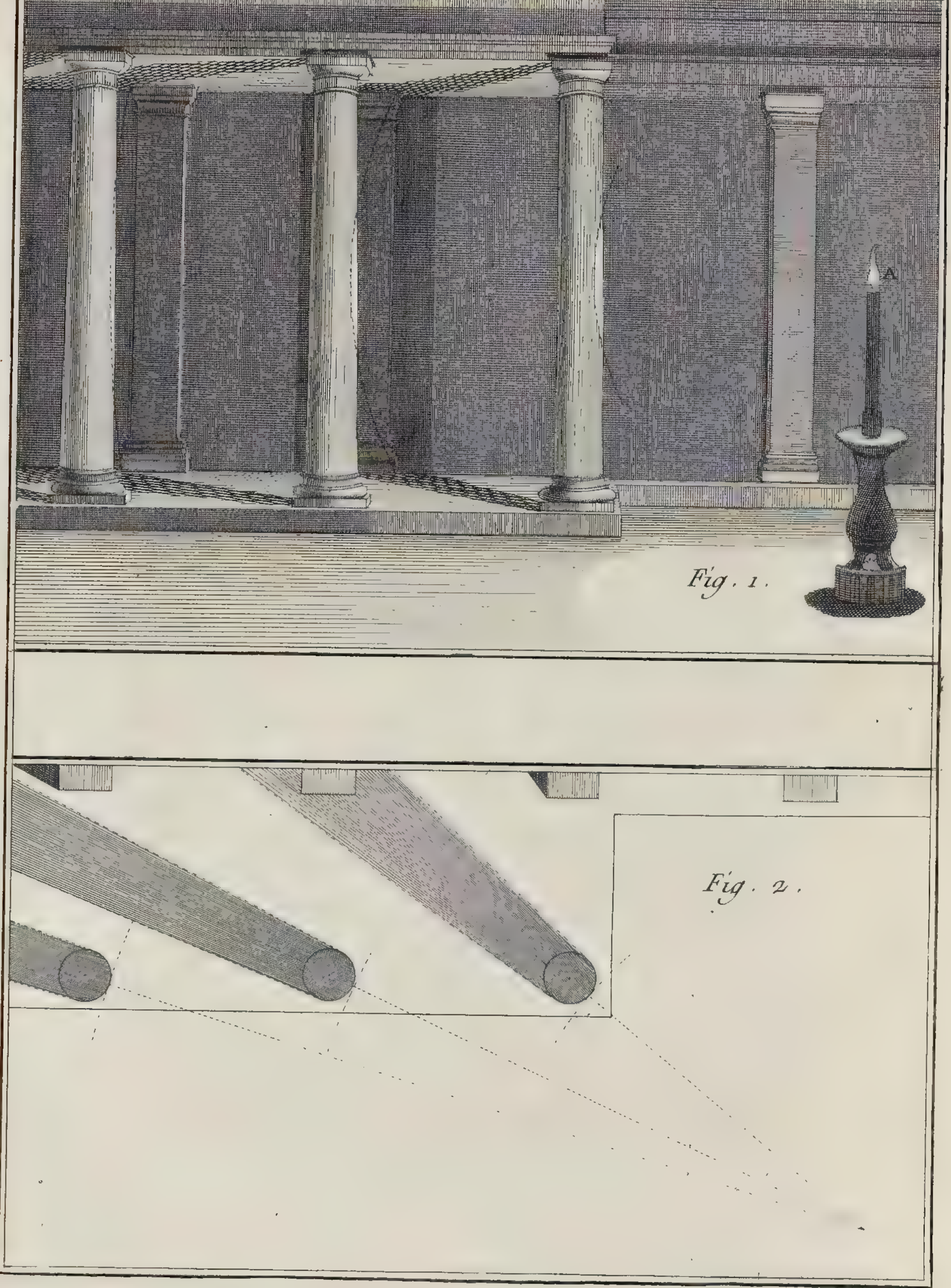
Il me reſte encore à faire ici une réflexion fort importante; ſavoir, que la lumière de la lune étant ſouvent interceptée par de grandes fabriques, par des arbres, ou par des montagnes, il doit néceſſairement y avoir quelques parties obſcures; de ſorte que les reflets d'une lumière auſſi foible n'ont pas aſſez de force pour éclairer & rendre viſibles les objets qui s'y trouvent, quoique fort près de notre vue. Il faut par conſéquent que le peintre cherche à éviter ces accidents, & qu'il ne s'en ſerve que lorſqu'il peut en avoir beſoin pour obtenir une bonne harmonie & de l'effet; & il doit alors

lumière eſt favorable aux bacchanales, aux feſtins, aux ſpectacles & autres événemens joyeux; ainſi qu'elle peut être utilement employée pour les ſcènes effrayantes & nocturnes, telles qu'apparitions d'eſprits, opérations magiques, &c.

La lampe jete une lumière foible, triſte & mélancolique, ce qui fait qu'on peut s'en ſervir dans les tombeaux, dans des priſons, & au chevet du lit d'une perſonne malade ou agoniſante. Cette lumière fait ſon meilleur effet dans des lieux fermés, tels que catacombes, caveaux, antres, & autres endroits inhabités & lugubres.

La nature de cette lumière, & l'effet qu'elle produit ſur les couleurs, ſont les mêmes que ceux du ſoleil; c'eſt-à-dire, qu'elle les dégrade; mais elle n'a pas la même force, & ſes reflets ſont par conſéquent plus foibles; de ſorte que l'artiſte ſe trouve ſouvent embarraſſé dans l'emploi qu'il veut en faire, parce qu'on voit, en général, qu'elle ne vaut pas la peine qu'on s'en occupe.

Quant aux ombres que forme la lumière d'une lampe, elles ſont à-peu-près auſſi larges & auſſi tranchantes que celles du ſoleil; avec cette différence néanmoins, que la lumière du ſoleil tombe d'une manière plus égale & plus uniforme ſur les objets, à raiſon du plus grand éloignement de cet aſtre, & parce que les vapeurs ſont plus épaiſſes & plus obſcures pendant le ſoir, mais ſur-tout pendant la nuit que durant le jour; ce qui fait que tous les objets privés de la lumière directe de la lampe ſont inviſibles pour nous, & la proximité de cette lumière ne permet pas que ſes rayons embraſſent un grand eſpace.



Benard direxit

Pour appuyer cette hypothèse, je vais en produire un exemple fondé sur la géométrie : Voyez la planche XXX.

Mettez le point *A* pour représenter le centre de la lumière, d'où partent tous ses rayons divergens. Dessinez en bas un chandelier de la hauteur donnée de quatre pieds au-dessus du plancher. Après quoi faites l'esquisse de trois ou quatre colonnes placées de suite & s'éloignant de plus en plus de la lumière, chacune de huit pieds de hauteur. Ensuite posez une jambe du compas sur le point central de la lumière, & l'autre jambe sur l'extrémité de la première colonne, & tirez un segment de cercle sur le fust de la colonne; opération que vous renouvellerez de même sur les autres. Vous trouverez par-là que la première colonne est la moins frappée de la lumière, mais que cette lumière y est la plus forte, & qu'au-dessus & au-dessous de l'endroit où a touché le compas la lumière devient de plus foible en plus foible. De plus, que c'est sur la dernière colonne que le compas a tracé la plus grande partie du segment de cercle; de sorte que cette colonne est éclairée, pour ainsi dire, du haut en bas, mais de la manière la moins sensible Ce qui nous prouve que les objets frappés de cette espèce de lumière n'en sont jamais éclairés entièrement, ni d'une manière uniforme; & que quand même ils en seroient éclairés également par-tout, ce seroit si foiblement & si vaguement qu'on ne pourroit en distinguer ni le trait extérieur, ni la couleur locale; du moins pas plus que par la clarté de la lune.

Si l'on veut savoir de quelle manière j'ai représenté

cette eſpèce de lumière, je ſuis prêt à communiquer mon procédé, que voici.

Je commençois par faire l'eſquiſſe de ma compoſition ſur du papier bleu ou d'une teinte brune & foncée, ſur lequel je diſpoſois les différens plans, pour ſavoir où je devois placer mes figures & les autres objets, que j'indiquois légèrement par quelques coups de crayon. Enſuite je choiſiſſois un point central pour ma lumière, que je mettois haut ou bas, ſuivant que je le jugeois convenable. Après quoi je plaçois une branche de mon compas ſur ce point de lumière, & de l'autre je touchois chaque objet en particulier dans l'endroit où paſſoit la pointe du compas ſoit en haut, ſoit en bas, ou bien au milieu en formant un ſegment de cercle proportionné à la diſtance des objets du point de lumière. Par ce moyen je trouvois les parties qui, étant les plus proches de la lumière, devoient auſſi être les plus fortement éclairées; & cela ſervoit, en même tems, à m'indiquer la diminution de la lumière & la dégradation des couleurs, à proportion que les parties s'éloignoient de mon ſegment de cercle.

Quant aux reflets des lumières artificielles, il en eſt comme de toutes les lumières : les plus claires, les plus grandes & les plus vives en donnent les plus forts; & plus la lumière eſt pure, plus les couleurs en ſont jaunes dans les clairs & dans les reflets; tandis que les couleurs ſont plus rouſſâtres, à raiſon de ce que la lumière eſt plus ſale & plus chargée de fumée.

La lumière d'une chandelle eſt jaunâtre.

Celle d'une lampe paroît rouſſâtre.

Celle

Celle d'un flambeau ou d'une torche eſt plus rouge encore.

Les artiſtes qui veulent repréſenter de pareilles lumières, ne doivent pas perdre de vue les trois obſervations ſuivantes : 1°. De tenir leur lumière ſur une ſeule partie du tableau. 2°. De bien prendre garde à la manière d'éclairer & de fondre les contours ou fuyans des objets. 3°. De rendre avec vérité la nature des différentes eſpèces de lumières artificielles, ſoit d'une bougie, d'une chandelle, d'une lampe ou d'un flambeau.

Il faut obſerver ſur-tout que l'eſpace qui eſt entre notre œil & la lumière repréſentée dans le tableau, doit être le plus obſcur, ainſi que la première figure, ou le premier objet doit être le plus ſombre; c'eſt-à-dire, quand cet objet ſe trouve placé devant la lumière; mais que cet objet devient d'autant plus foible, tant dans ſes clairs que dans ſes ombres, à meſure qu'il ſe trouve placé davantage derrière la lumière; ce qu'il faut attribuer, ainſi que je l'ai déjà dit, aux vapeurs qui ſont plus denſes pendant la nuit que durant le jour, de ſorte que la lumière artificielle en affecte & en éclaire davantage les particules.

De plus, obſervez que le rehaut, étant compoſé de jaune pâle & de rouge brun ou de rouge, on doit rompre & affoiblir ces couleurs par du noir; c'eſt-à-dire, par du noir & les couleurs avec leſquelles ſont formées les ombres des objets; & cela plus ou moins foiblement, en proportion de leur diſtance; car la partie obſcure la plus proche de la lumière & le plus ſur le devant du tableau, eſt plus chaude que celle qui, en fuyant vers le fond, en eſt la plus éloignée & qui devient plus bleuâtre, à raiſon de ſa diſtance; mais infiniment plus en plein air que dans

l'intérieur d'une fabrique ; à cauſe que les vapeurs de l'air ſont plus ſubtiles que celles des lumières artificielles & renfermées, qui étant produites par des matières graſſes, jetent une fumée épaiſſe & ſale.

Mais comme les objets les plus avancés, éclairés par une lumière artificielle renfermée, ont néceſſairement beaucoup d'ombre ; de ſorte qu'ils ne reçoivent ſouvent qu'une étroite & foible lumiere ſur les fuyans ou contours, on trouvera que ces coups de lumiere ſur les bords ſont plus forts que la lumiere qui tombe directement par-devant ſur les objets ; & cela ſuivant que la draperie, ſur laquelle frappe la lumiere, eſt plus cotoneuſe ou plus liſſe. Pour ce qui eſt des reflets, ainſi que de l'air qui perce au travers des plis minces des draperies, je renvoie à ce que j'ai dit de ces parties éclairées par la lumiere du ſoleil. Mais je dois ajouter ici, touchant la maniere de rompre les couleurs, que la partie obſcure la plus avancée eſt la plus profonde, & ſe trouve par conſéquent moins dégradée par la lumiere que celles qui ſont plus éloignées ; ce qui fait que les couleurs en ſont plus pures & moins ſales ; & cela moins encore en plein air que dans un lieu fermé.

Je ne crains pas d'indiquer encore ici un moyen facile pour trouver la dégradation des teintes, ſuivant la diſtance des objets, non du point de vue, mais de la lumiere artificielle. On prendra une bande de papier ou de vélin d'un pouce & demi de large par en bas, & ſe terminant en pointe, aſſez longue pour aller du centre de la lumiere juſqu'au coin le plus reculé du tableau. Donnez à la pointe de ce papier la couleur dont doit être

votre lumiere, ſoit rouſſâtre ou jaunâtre ; couleur dont vous affoiblirez inſenſiblement la teinte, à raiſon de l'éloignement de la lumière. Enſuite, fixez la pointe de cette bande de papier avec une épingle ſur le centre de votre lumière, de manière que vous puiſſiez la tourner en tous ſens vers les objets, tant éloignés que proches de de la lumière. Après quoi, faites ſur cette bande une échelle de degrés de fuite, petits, près du bout étroit éclairé & d'une largeur plus grande, à meſure que vous vous éloignez du point lumineux. Par ce moyen votre échelle vous indiquera, ſans autre peine, le vrai degré de teinte que vous devez employer.

Pour les objets qui fuient dans le tableau, vers le point de vue, vous prendrez une autre bande de papier diſpoſée en ſens contraire de la première ; c'eſt-à-dire, d'une teinte fort claire par en bas, & dont la force diminue en allant vers le bout pointu, qu'on fixe ſur le centre de la lumière.

Si l'on veut un procédé plus facile encore pour trouver la dégradation des couleurs, en voici un que j'ai inventé moi-même.

Après avoir deſſiné correctement les figures de mon tableau, je les peignois de la même manière que dans mes autres ouvrages, éclairés par un jour ordinaire, ſans aucune altération des couleurs, que celle que demandoit la perſpective ; en prenant une lumière pareille à celle d'une chandelle ou de tel autre corps lumineux artificiel placé dans mon tableau même, ſoit qu'il repréſentât l'intérieur d'une fabrique, ou un ſite ouvert. Après quoi, je prenois du jaune à glacer, de la même

teinte dont je repréſentois ma lumière, que je paſſois légèrement & proprement par-deſſus les clairs & les ombres. Mais j'avois ſoin que ce jaune ne fût pas trop ſombre, à cauſe que je n'avois pris mes rehauts que du ton de la lumière ordinaire. C'eſt pourquoi l'aſphalte, l'orpin rouge & la laque jaune ſont des couleurs trop fortes & trop chaudes, parce qu'elles nuiroient au ton vaporeux que demandent les ſujets nocturnes; à moins qu'on ne les eût peints en conſéquence; ce qui exigeroit beaucoup de ſoin & de peine de la part de l'artiſte. Or, comme les objets glacés perdent, en général, de leur netteté, on peut rétablir la force des rehauts par quelques touches, ſi cela eſt néceſſaire, tant ſur les têtes, que par-tout ailleurs.

L'avantage qui réſulte de cette méthode, c'eſt qu'il n'y a point d'eſpèce de lumière artificielle qu'on ne puiſſe repréſenter en prenant ce ſoin; parce que cela ne dépend que de la manière de rompre les couleurs propres à faire le glacis, dont les meilleures, ſelon moi, ſont la gomme-gutte, le ſtil-de-grain & la laque jaune, mêlée avec un peu de carmin.

Je penſe que ces moyens ſont fort utiles, à cauſe qu'on ſe ſert ſouvent dans des ſujets nocturnes de deux & de trois différentes eſpèces de lumières artificielles, particulièrement quand il y a beaucoup de mouvement dans le tableau; & ces moyens ſervent à rendre ces lumières d'une manière ſûre, non-ſeulement de nuit, mais encore pendant le ſoir, durant le jour, & même par une lumière directe du ſoleil, dans laquelle on eſt ſouvent obligé de repréſenter des flambeaux, des torches, des feux expiatoires, des ſacrifices, des bûchers, &c.

Je ne propoſe pas d'ailleurs ces moyens comme des préceptes, mais comme des exemples propres à exciter la curioſité des jeunes artiſtes, à qui j'ai deſtiné cet ouvrage.

CHAPITRE XX.

Réflexions eſſentielles ſur la Perſpective.

J'AI pendant fort long-tems réfléchi ſur un objet qui, ſuivant moi, eſt très-ſingulier, & ſur lequel, juſqu'à préſent, on n'a encore rien dit de poſitif, quoique cela ne ſoit pas impoſſible, à ce que je crois. Il s'agit de l'exécution des ſujets d'hiſtoire, ſoit dans l'intérieur des fabriques ou en plein air, & des payſages ornés de figures.

Je penſe donc que, comme la perſpective demande qu'on voie les tableaux à une certaine diſtance, ſuivant leur plus ou moins de grandeur, il faut que, dans un ouvrage avec de grandes figures & d'autres objets dans le lointain, c'eſt-à-dire, ſur le ſecond & le troiſième plans, ces objets ſoient exécutés avec le même ſoin & le même fini que ceux du premier plan; en obſervant toutefois de leur donner la dégradation cauſée par l'interpoſition de l'air ambiant; obſervation qui me ſemble fondée ſur des principes ſûrs & invariables.

Mais je dois remarquer ici, avant que d'aller plus loin, que lorſqu'on dit qu'un tableau eſt bien exécuté, on doit entendre par-là l'ouvrage entier, & non telle

ou telle partie ſeulement; car on ne peut pas dire qu'un tableau eſt fait avec amour, lorſque les objets du premier plan ſeul ſont bien finis, tandis que ceux du ſecond & du troiſième ne ſont que foiblement indiqués. Il eſt vrai qu'il y a des tableaux avec de petites figures qui, quoique faits d'une manière heurtée, ſont cependant plus beaux & plus ſavans, que de grands ouvrages exécutés avec un pinceau lèché & pénible; mais il faut néanconvenir moins qu'un grand tableau bien fini demande plus de ſoin & de travail, qu'un petit tableau de chevalet d'une touche légère & hardie. Mais reprenons notre objet.

Suppoſons donc qu'un tableau de dix pieds de hauteur, avec des figures grandes comme nature, doive être vu à la diſtance de dix pieds; & qu'un autre de cinq pieds de hauteur, dont les figures ont la moitié de grandeur naturelle, ſoit deſtiné à être vu à cinq pieds de diſtance; & enſuite un troiſieme d'après les mêmes loix de la perſpective. Lequel de ces trois tableaux croit-on maintenant qu'il faille exécuter avec le plus de ſoin. Beaucoup de gens prétendront ſans doute que c'eſt le plus petit. Mais je ſoutiens qu'il faut les finir également bien tous les trois; parce qu'ils ont chacun une diſtance déterminée, à laquelle on doit les voir, ſuivant leur grandeur reſpective.

Nous avons encore un autre tableau, également de dix pieds de hauteur, mais partagé en trois plans, ſur leſquels nous repréſentons les mêmes figures des trois précédens tableaux; ſavoir les figures de grandeur naturelle ſur le premier plan; celles qui ſont moitié grandes comme

nature ſur le ſecond plan, & les autres ſur le troiſième plan. La queſtion eſt à préſent de ſavoir lequel de ces trois plans doit être exécuté avec le plus de ſoin ? Je ſuis perſuadé qu'on ſera d'un ſentiment tout-à-fait contraire à celui qu'on a montré au ſujet de la queſtion précédente, & qu'on voudra que les figures du troiſième plan ne ſoient pas auſſi bien finies, que celles du ſecond plan, & qu'il ne faut pas que celles du ſecond plan le ſoient autant que celles du premier; car, ajoutera-t-on, ſi cela étoit ainſi, qui eſt-ce qui pourroit alors diſcerner les objets à la diſtance de dix pieds; & qui eſt-ce qui voudroit faire un pareil ouvrage?

Mais ce n'eſt pas-là de quoi il eſt queſtion ici ; il s'agit ſeulement de ſavoir, ſi cela ne doit pas être ainſi? Nous ſavons que c'eſt la mode d'exécuter les petits ouvrages avec un pinceau fini & lèché, & les grands, au contraire, d'une manière hardie & heurtée. Mais je voudrois bien ſavoir pourquoi une figure de trois pieds de hauteur doit être mieux exécutée qu'une de ſix? Peut-on prouver qu'il faille à la petite un pli ou même un cheveu de plus qu'à une autre grande comme nature? Quelle réponſe pourra-t-on donc me faire? ſi ce n'eſt que dans le cas que cela n'étoit pas bon, la mode n'en ſubſiſteroit point. Cependant il eſt certain qu'en partant de ce principe, il eſt impoſſible de faire le moindre progrès dans l'art.

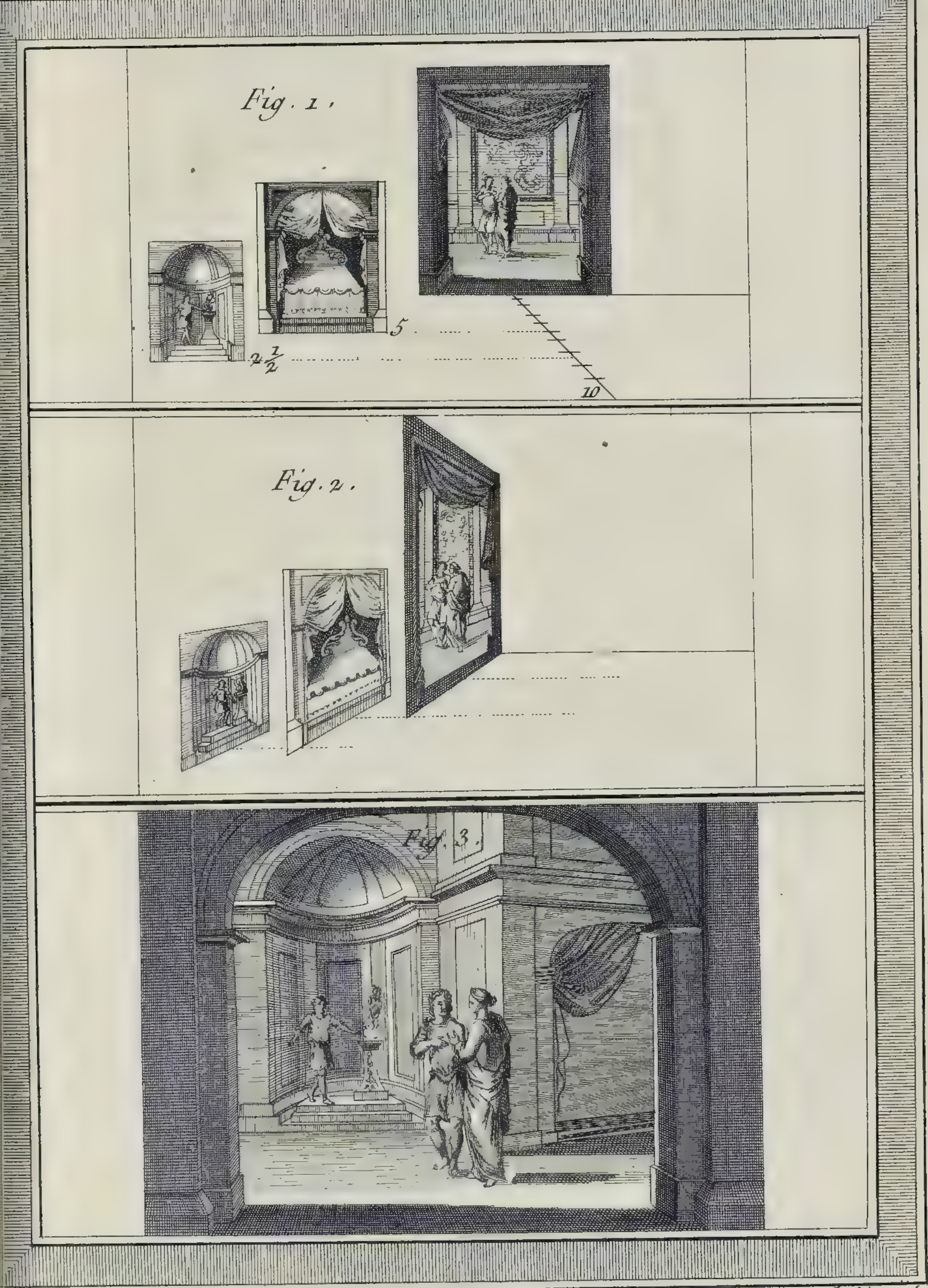
Pour faire mieux comprendre mon idée je me ſervirai de la planche XXXI, ci jointe, laquelle, à ce que je crois, ne laiſſera aucun doute ſur la manière dont j'enviſage cet objet.

La figure première nous offre les trois parties du tableau, prises par-devant, avec la mesure de leurs distances respectives de dix pieds, de cinq pieds, & de deux pieds & demi.

La seconde figure représente les mêmes parties vues de profil, avec la mesure des rayons visuels qui en déterminent la distance, suivant qu'elle est grande ou petite; ce qui revient à la même conclusion que celle que donne la troisième figure; savoir, que ces trois parties ne composent ensemble qu'un seul tout.

Ma première question, touchant la première figure, se réduit à savoir laquelle de ces trois parties doit être exécutée avec le plus de soin? Si l'on me dit que c'est la plus petite, à cause qu'elle doit être vue de plus près que les autres; je demanderai de nouveau s'il faut qu'il y ait plus de travail dans la petite partie que dans la grande? Jetons maintenant les yeux sur la troisième figure, où les trois parties n'en forment qu'une seule, suivant les loix de la perspective; & je demande encore quel est le plan qui doit être fini avec le plus de soin, le premier ou le troisième? L'on répondra, sans doute, qu'il est naturel que les objets du premier plan soient d'un travail plus fini que ceux qui sont dans l'éloignement; que par conséquent il est nécessaire de mieux exécuter les premières, parce qu'elles sont les plus proches de la vue.

Mais comment cela peut-il s'accorder avec ce qui a été dit plus haut, que c'est la plus petite partie qui doit être terminée avec le plus d'amour; puisque vous avancez maintenant que c'est la plus grande qui en demande le plus; car ce sont les mêmes exemples & les mêmes objets dont



Benard direxit

dont il eſt queſtion ; & nous avons déjà établi, que plus les objets ſont petits, moins la diſtance donnée doit être grande ; & que les plus petits ou les plus éloignés demandent à-peu-près autant de travail que les plus grands ou les plus proches, ainſi qu'on le voit dans l'exemple que j'en donne ici. Et quoiqu'on puiſſe me dire que la figure du dernier plan eſt plus foible & plus vague que celles du premier plan ; il eſt vrai cependant qu'il n'y a pas un pli de moins dans ſa draperie que ſi elle étoit de grandeur naturelle, & placée ſur le premier plan.

Je vais m'expliquer plus clairement encore. Lorſqu'on finit avec le plus grand amour une figure ſuivant toutes les proportions de la nature, on ne doit pas s'en trouver plus loin que de la hautueur de ſon modèle, afin qu'on puiſſe en diſcerner facilement juſqu'aux moindres parties. Quand après cela on veut faire une ſeconde figure moitié grande comme nature pour mettte ſur le ſecond plan, de quelle manière faut-il alors placer le modèle ? Ne doit-on pas en reſter à la même diſtance, ou eſt-il néceſſaire qu'on s'en éloigne davantage ? Ce n'eſt certainement pas le dernier parti qu'on prendra ; car dans ce cas il faudroit avoir un attelier d'une grandeur extraordinaire pour pouvoir exécuter d'après nature les figures qu'on doit diſpoſer ſur les derniers plans d'un tableau. Mais en ſuppoſant que cela dût ſe faire, & qu'on fût obligé de ſe tenir à une diſtance proportionée du modèle, pour le rendre avec la plus grande vérité, il arriveroit alors qu'on ne pourroit pas en diſcerner la moitié. Et quoiqu'on puiſſe répondre, que ce qu'on n'apperçoit pas dans la nature,

ne doit pas non plus être rendu dans un tableau, si l'on veut qu'il imite la vérité, je prie le Lecteur de vouloir bien observer, qu'en plaçant dans le lointain une figure d'un demi-pied, & que le sujet demande que cette figure tienne à la main un fil auquel pend une médaille de la grandeur d'un louis d'or, la question est s'il faut que je fasse remarquer la médaille & non le fil ? Je pense qu'il faut également rendre l'un & l'autre ; car il seroit sans doute fort ridicule de représenter une médaille ainsi suspendue en l'air sans quelque chose qui la soutienne.

Je conclus donc de ce que je viens de dire, que tout ce qui peut être représenté & a une grandeur quelconque, doit être exécuté aussi bien en petit qu'en grand ; & cela jusqu'au fil même dont je viens de parler. La distance y donne de la vérité, si d'ailleurs la chose est bien peinte & si l'on en a observé exactement la diminution, à raison de l'éloignement.

CHAPITRE XXI.

Du Coloris des grands & des petits tableaux.

L'OBJET de ce chapitre est une suite du précédent ; & afin de rendre mes idées plus claires, je me servirai encore d'un exemple que voici.

Supposons qu'il y ait une galerie de douze pieds de haut & de vingt-cinq pieds de long, divisée en trois

compartimens, chacun de cinq pieds de largeur, ſur dix pieds de hauteur. Les deux compartimens des côtés font tableau depuis le haut juſqu'en bas, & celui du milieu n'en forme qu'un de la moitié des autres, c'eſt-à-dire, de cinq pieds ſeulement, à partir du haut juſqu'au milieu; le reſte de la hauteur eſt occupé par un magnifique canapé ou tel autre meuble. Je ſuppoſe maintenant que ces trois tableaux doivent être peints par trois différens maîtres, & qu'ils repréſenteront des payſages avec le même horizon dans les trois tableaux, mais avec des points de vue différens. L'un des peintres ornera ſon ſite avec des figures, ſoit de l'hiſtoire ou de la fable; le ſecond avec des fabriques & des ſtatues; le troiſième enfin, avec des animaux ou d'autres objets, à ſon choix.

Il s'agit maintenant de ſavoir ſi, pour obſerver l'accord général & les convenances, les trois maîtres ne doivent pas être d'intelligence enſemble ſur la perſpective, ainſi que ſur l'effet & la dégradation des objets? On me répondra ſans doute que cela ne peutpas être autrement. Il faut que le jour tombe de la même manière dans les trois tableaux, ſoit par-devant, par-derrière ou de côté; & le ciel doit pareillement ſuivre la même direction; car il faut que ces trois tableaux faſſent l'effet d'un payſage qu'on verroit par trois ouvertures, comme deux portes & une fenêtre.

Mais il s'élève ici une ſeconde queſtion; ſavoir, s'il eſt néceſſaire que les figures ſoient de grandeur naturelle dans les trois tableaux? On me donnera ſans doute pour réponſe que celles du premier plan doivent l'être abſo-

lument. Mais comment agira-t-on avec le tableau du milieu qui n'a que la moitié de la grandeur des autres? De quelle manière parviendra-t-on à y mettre des figures grandes comme nature; car un espace d'un demi pied & un autre de cinq pieds offrent une différence trop considérable.

Il faut convenir que ce seroit s'écarter de la nature & manquer aux règles de l'art, si l'on vouloit donner une aussi grande vigueur & un ton aussi chaud aux figures du tableau du milieu qu'en ont, par exemple, en général, les têtes de grandeur naturelle de Rembrand.

Je regarde comme une règle certaine que le lointain doit être le même dans un grand tableau que dans un petit; quand même l'un n'auroit qu'une demi-palme de hauteur & l'autre plusieurs toises, ainsi que je pense en avoir suffisamment déduit les raisons dans le chapitre précédent, & comme je compte le prouver encore dans le chapitre où je traiterai de ce qu'il faut entendre par un *tableau peint*, soit d'histoire, soit de paysage, soit de nature morte, &c.

Avant de quitter ce sujet, il me reste à parler d'une difficulté qui se présente souvent. Personne n'ignore qu'on copie souvent en petit un grand tableau, & en grand un petit tableau. Or, si l'on faisoit en proportion plus petit tout ce qui se trouve dans un grand tableau, comment seroit-il possible que la copie ressemblât à l'original? car si le lointain du petit tableau est le même que celui du grand, comment pourra-t-on indiquer la différence de la grandeur des objets; puisqu'on peut à peine appercevoir dans le lointain du petit tableau

les objets qui, dans le grand, ſont fort décidés & fort diſtincts.

Je crois devoir en donner cette ſolution : que tout ce qu'on voit dans l'un eſt & demeure toujours le même dans l'autre, mais ſe trouve ſeulement d'autant plus près, ainſi que cela eſt évident. Car y a-t-il un objet au monde qui, quelqu'éloigné qu'il ſoit de nous, ne puiſſe pas ſe trouver à une plus grande diſtance encore ? J'ai dit plus haut que tous les objets que nous voyons ſont ſoumis aux loix de la perſpective, à l'exception du ſoleil, de la lune & des autres corps céleſtes, relativement à leurs formes. Quant aux nues, ce ſont des corps mouvans, qui ne ſont pas fixes dans le ciel, & qu'on doit par conſéquent conſidérer comme des objets terreſtres, qui paroiſſent plus grands ou plus petits, à raiſon de leur diſtance. Il y a, en outre, une grande différence entre la copie & l'original, non-ſeulement quant à la forme, mais auſſi pour l'uſage. Je dis quant à la forme, parce que l'un doit être vu à une grande diſtance, & qu'il faut regarder l'autre de près. D'ailleurs il n'arrive jamais qu'on mette une copie à côté de l'original, mais bien à côté du pendant de l'original.



CHAPITRE XXII.

Des différens degrés de vigueur qu'il faut employer dans les grands & des petits tableaux; & les effets des verres qui grossissent & qui diminuent les objets.

POUR faire mieux comprendre mes idées, je commencerai par les sites ouverts, & je poserai pour certain : 1°. que les parties éclairées des objets obscurs deviennent d'autant plus claires que ces objets se trouvent plus éloignés de nous. 2°. Que les objets clairs deviennent, au contraire, de plus en plus obscurs, quelque serein que puisse être le tems ; mais cependant moins par une lumière directe du soleil, ainsi que l'expérience nous le prouve tous les jours.

Peut-être demandera-t-on si, dans ce cas, les couleurs locales de ces objets ne perdent pas de leur qualité & de leur pureté ? Je pense qu'elles ne se dégradent que foiblement, & cela seulement dans les ombres, qui, rompues par l'autre côté de la lumière, se changent insensiblement dans la teinte bleuâtre de cette lumiére, à mesure que les objets fuient d'avantage ; ou, pour parler plus clairement, jusqu'à ce que, s'unissant avec le lointain, elles s'y fondent & disparoissent enfin entiérement.

Considérons aussi la différence qu'il y a entre les petits tableaux de chevalet dans des sites ouverts & ceux dans l'intérieur des fabriques, relativement à la fuite des objets, & à leurs couleurs.

Je remarque d'abord que la lumière des ſites ouverts eſt celle qui eſt la plus forte & la plus vive, lorſqu'il n'y a pas de ſoleil; & quoique ce ſoit par l'air du dehors que l'intérieur des fabriques ſe trouve éclairé, cette lumière intérieure ſera cependant infiniment moins forte & moins vive que celle d'un ſite ouvert, & par conſéquent les objets y ſeront plus ſombres, tant dans leurs clairs que dans leurs ombres.

Secondement les tournans des objets ne doivent pas s'y dégrader auſſi conſidérablement, vu que, par le peu de diſtance qu'il y a, les objets ne peuvent pas être couverts d'une maſſe ſenſible de vapeurs.

Troiſièmement, les ombres n'y ſont ſoumiſes à aucune altération, ni à aucun mélange, mais conſervent leurs qualités naturelles, à cauſe qu'il n'y a point d'autre lumière dans l'intérieur des fabriques que celle qui y entre par les fenêtres & les autres ouvertures, qui n'a pas aſſez de force pour produire les moindres reflets (ſi ce n'eſt quelque peu près des fenêtres); non plus que la moindre couleur. De ſorte que, malgré l'obſcurité, les objets, ſoit portraits, figures, fleurs, &c. y retiennent entièrement leurs couleurs locales, tant dans les ombres que dans les jours. Ainſi, puiſque c'eſt par la clarté de l'air que la beauté & la pureté des couleurs ſe diſtinguent le mieux, il faut néceſſairement qu'elles ſe dégradent & ſe perdent par l'obſcurité.

Je vais me ſervir d'une comparaiſon pour faire mieux comprendre mes idées.

Qu'un bon maître peigne à l'huile un tableau de quelque genre que ce ſoit, auſſi petit & d'une exécution auſſi finie

que puisse le faire un peintre en miniature, on trouvera, en comparant les ouvrages de ces deux artistes, qu'ils diffèrent autant l'un de l'autre, qu'une lumière intérieure diffère de celle d'un site ouvert. C'est donc pécher contre la nature & contre les règles de l'art, que d'employer ce ton chaud & cette vivacité de coloris, ainsi qu'une forte opposition des jours & des ombres pour faire avancer les petits objets éloignés hors des endroits qu'ils doivent occuper vers le devant du tableau. Il faut se rappeler aussi que les objets peints en petit ne peuvent pas être pris pour la vérité, ni même pour l'apparence de la vérité; car il est certain que les tableaux qui représentent ainsi les objets ne doivent être considérés que comme la nature même vue dans l'éloignement, au travers d'une porte ou d'une fenêtre, soit au dedans ou au dehors d'une fabrique; de sorte qu'il faut qu'ils soient peints de manière qu'étant pendus contre le mur, ils ne paroissent pas un panneau ou une toile peinte, mais qu'ils ressemblent véritablement à une fenêtre au travers de laquelle on apperçoit réellement la nature; ce qui ne peut pas s'obtenir par la force des ombres chaudes, ni par des couleurs brillantes, mais par des couleurs douces & foibles, rompues par l'interposition de l'air ambiant, suivant qu'ils est plus serein ou plus chargé de vapeurs.

L'expérience confirmera ici la vérité, si vous prenez un morceau de gaze fine, un peu bleuâtre, au travers de laquelle vous puissiez distinguer suffisamment votre tableau; car vous verrez que les clairs de vos objets s'affoiblissent par degrés, à raison de leur distance, sans que la beauté de leurs couleurs soit dégradée. Cela donnera

nera auſſi au tableau une certaine grace & une certaine harmonie. On peut faire cette même expérience avec un autre morceau de gaze d'une couleur griſâtre, pour imiter un ciel fort chargé de brouillards ; ce qui non-ſeulement fera paroître les objets plus obſcurs, mais les rendra ſales ; de ſorte que le tableau ſemblera froid & mauvais.

Après avoir démontré que c'eſt pécher contre la nature & manquer aux règles de l'art, que d'employer des ombres fortes & chaudes dans les tableaux de chevalet, tant pour la repréſentation de ſites ouverts que de l'intérieur des fabriques ; je vais maintenant parler du contraire, c'eſt-à-dire, des tableaux avec de grands objets ; pour remarquer, ſans que cela faſſe loi, de quelle manière on peut y donner la plus grande vérité.

Nous ſavons que c'eſt une règle certaine, que les objets conſidérés de près ſurpaſſent en grandeur, en force & en coloris, ces mêmes objets vus à une certaine diſtance : les uns étant la nature même, & les autres ſeulement l'apparence de la nature ; car les figures grandes comme nature nous reſſemblent en tous points, excepté qu'il leur manque le mouvement. Cela poſé, dis-je, on conviendra facilement, pour peu qu'on veuille ſe rendre à la vérité, qu'il y a une différence ſenſible entre les grands & les petits tableaux ; c'eſt-à-dire, entre les figures de grandeur naturelle & celles qui n'ont que la moitié de cette grandeur, relativement à l'interpoſition de l'air ambiant, qui eſt la ſeule cauſe qui dégrade les objets & qui les faſſe fuir, tant dans un ſite ouvert que fermé. Nous allons donc obſerver comment on peut parvenir à repréſenter les objets de grandeur naturelle, non-ſeulement avec vérité, mais encore avec

art. Mais nous examinerons premiérement deux chofes; favoir, 1°. quelle lumière eft la plus favorable pour cela. 2°. Quelle eft la meilleure manière d'exécuter ces objets.

Je penfe que le jour ordinaire eft le meilleur pour les objets grands comme nature, & beaucoup plus favorable que la lumière du foleil; car quoique quelques perfonnes, qui prétendent être douées de bon goût, crient fans ceffe qu'il faut peindre largement, c'eft néanmoins une grande erreur, ainfi que je l'ai déjà remarqué plufieurs fois, que de vouloir fe fervir par-tout, fans diftinction, de cette manière; puifqu'il n'eft pas naturel de donner des ombres larges aux objets éclairés par la lumière ordinaire d'un lieu fermé & qu'il faut au contraire que ces ombres foient indécifes & fondues, afin qu'elles aient de la rondeur furtout aux figures grandes comme nature qui doivent être en tout femblables aux fpectateurs qui les regardent; de forte même que fi ces figures étoient colées fur des ais découpés, il faudroit qu'on les prît, non pour des objets peints, mais pour la nature même. On doit fe garder auffi de les faire noires comme l'Efpagnolet, ou grifes, jaunes, & rouffâtres comme Rembrand, Jean Lievenfz, & plufieurs autres maîtres Italiens, Hollandois & Flamands, qui ont donné, fans diftinction, un ton chaud, comme ils l'appellent, à leurs ombres, & cela à un degré qu'on croiroit que leurs figures font entièrement en feu; le tout pour y mettre de la vigueur. Il eft donc néceffaire de bien réfléchir fur ce que je viens de dire, afin de ne point s'écarter du beau coloris de la nature. Je penfe que le meilleur moyen eft de faire les ombres de la même nature que les draperies; en donnant la même teinte aux jours

qu'aux ombres de tous les objets, ſoit figures nues, draperies, bois, pierre, &c., tant rouge que jaune, bleu & vert.

Quant à la force, je n'épargnerois ni le blanc, ni le noir, quoique pluſieurs peintres aient prétendu qu'il ne faut pas emploier le blanc; car un bon artiſte oſe tout faire; & l'on doit pas ſe laiſſer ſéduire par telle ou telle manière, mais imiter conſtamment la nature. Qu'on ſe garde donc de tourmenter les couleurs, en tâchant d'opérer avec franchiſe & facilité, mais non pas cependant comme Rambrand & Lievenſz, de façon que les couleurs coulent le long de la toile. Tachez, au contraire, de les diſpoſer d'une manière unie & moëlleuſe, afin que vos objets paroiſſent avoir du relief & de la rondeur, par le moyen de l'art ſeul, & non par un ſale empâtement des couleurs. En un mot, donnez un accord général ſi parfait à votre ouvrage qu'on puiſſe dire avec vérité que vos figures ſont d'un deſſin correct & large, d'un coloris vigoureux & d'une exécution belle & hardie.

On croit, aſſez généralement aujourd'hui que la peinture eſt parvenue à un tel point de perfection qu'il n'eſt pas poſſible de faire de nouveaux progrès dans cet art; car la grande & belle manière, le bon goût, & le coloris chaud, ſont maintenant portés, dit-on, à un fort haut dégré, tant en France qu'en Italie, dans les Pays-Bas & par-tout ailleurs où les beaux arts fleuriſſent. Mais ce n'eſt pas de nos jours ſeulement qu'on a vu de ces artiſtes qui cherchent à ſe diſtinguer par de nouvelles inventions. Il y en a eu pluſieurs depuis quelque tems, dont je n'en nommerai ici que deux; ſavoir, Rembrand & Lievenſz, de qui la

manière n'eſt pas tout-à-fait à rejeter, particulièrement celle du premier, tant à cauſe de ſa grande vérité que de ſon ſingulier effet. On voit néanmoins qu'il n'a eu qu'un petit nombre d'imitateurs, qui tous même ſont tombés dans l'oubli, comme Rembrand lui-même; quoiqu'il y ait eu, & qu'il y ait encore beaucoup de perſonnes qui prétendent que ce peintre étoit en état d'exécuter tout ce qu'il eſt permis à l'art de faire, & qu'il a ſurpaſſé juſqu'à préſent tout les artiſtes. Y eut-il jamais, diſent-ils, un peintre qui approcha autant que lui de la nature, par la vigueur de ſon coloris, ſes beaux accidens de lumière, ſa belle harmonie, ſes conceptions ingénieuſes & peu communes, &c ?

Je ſuis cependant d'une opinion totalement différente, quoique j'aie, à la vérité, beaucoup admiré autrefois la manière de Rembrand, dont je n'ai reconnu les défauts que lorſque j'ai été pénétré des règles certaines & invariables de l'art.

Il me ſemble que c'eſt ici le vrai moment de parler des verres qui groſſiſſent & qui diminuent les objets; ainſi que des différentes opinions qui règnent ſur ce ſujet.

Beaucoup de gens penſent qu'un petit tableau doit être conſidéré comme la nature vue par un verre qui diminue les objets; & que les petits objets qu'on voit au travers d'une lentille qui les groſſit & une peinture en grand ſont auſſi la même choſe. Mais ils ſe trompent extrême & s'écartent même tout-à-fait de la vérité.

Le verre concave nous fait voir, comme on ſait, les objets voiſins de l'œil avec le même dégré de force, de

beauté & de chaleur qu'ils ont dans la nature, quoique diminués considérablement de volume; tandis que le verre convexe nous montre, au contraire, les objets éloignés & foibles, dans leurs proportions naturelles, mais d'une manière indécise & vague.

Qu'on compare maintenant les deux tableaux, dont le petit est d'un ton chaud & vigoureux, & le grand foible & vague, & qu'on dise lequel est le plus vrai & approche davantage de la nature? Quant à moi, je pense qu'ils en sont également éloignés tous deux; & je les compare à un homme habillé en femme, & à une femme déguisée en homme, dont l'un prend l'apparence qui appartient à l'autre; c'est-à-dire, que l'un est trop vigoureux, & l'autre trop foible.

Mais en supposant même qu'on admît le sentiment allégué plus haut, on ne laisseroit pas d'en découvrir bientôt l'erreur; puisque les artistes qui veulent le suivre font le grand d'un ton vigoureux, & le petit du même ton que le grand; ce qui, joint aux effets du verre convexe & du verre concave, nous prouve assez combien ces principes sont erronnés.

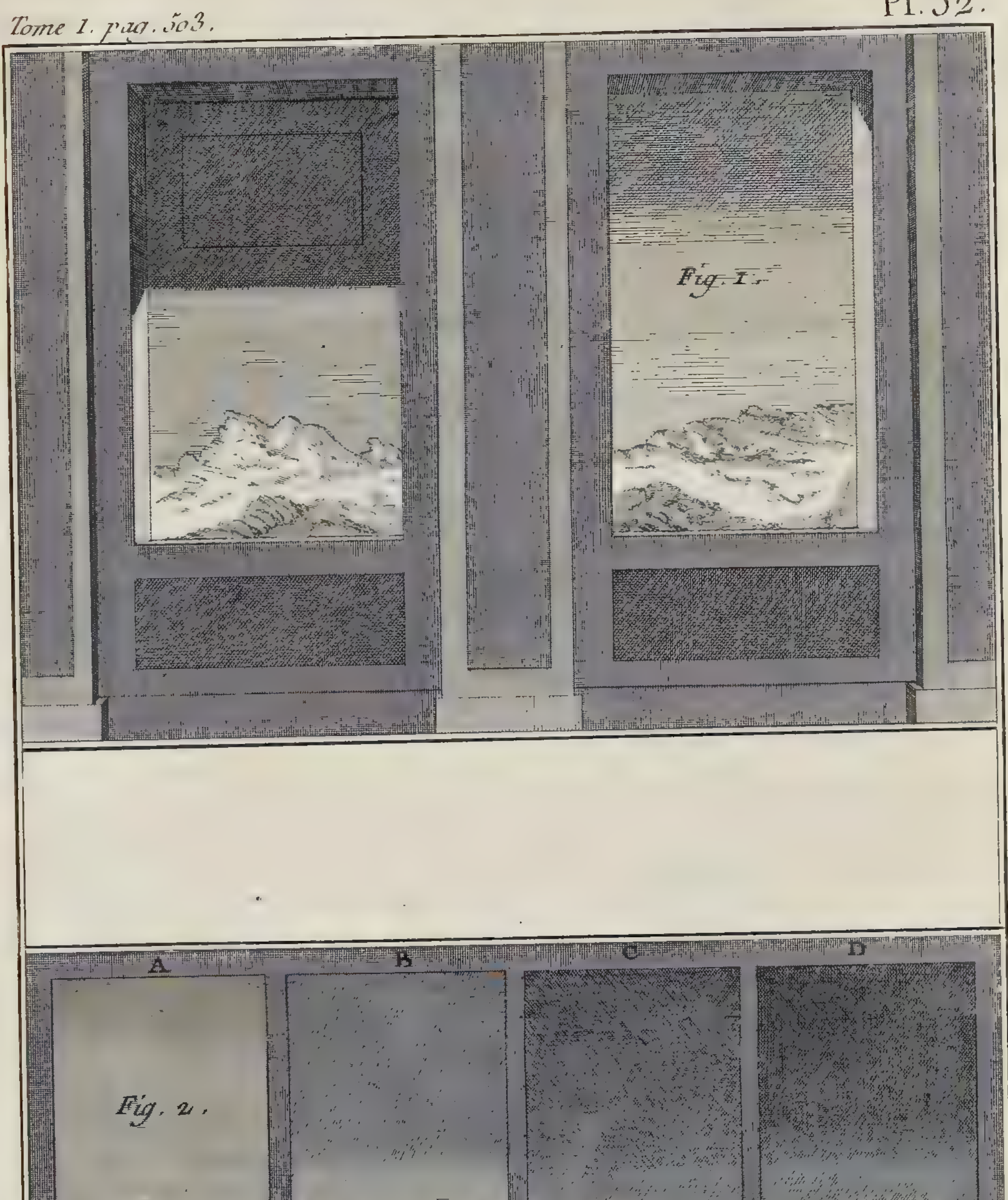


CHAPITRE XXIII.

Réflexions ſur la différence qu'il y a entre un grand ſite avec de petites figures, & un petit ſite avec de grandes figures, relativement au ciel, par un jour clair & ſerein.

AFIN d'être concis & clair dans ce que j'ai à dire dans ce chapitre, je commencerai par poſer, comme un principe certain, que c'eſt l'air ou le ciel qui donne de l'accord & de la vérité à tous les objets d'un tableau, ſuivant les différentes parties du jour & même de la nuit; car le ton de tous les objets change ſuivant la diſpoſition de l'air. Si, par exemple, le jour eſt clair & ſerein, tous les objets le paroiſſent de même, ainſi qu'ils prennent au ſoir un ton plus ſombre, & ſont obſcurs pendant la nuit. L'artiſte qui obſerve donc ces convenances produira des ouvrages pleins de vérité, parce qu'ils ſeront calqués ſur la nature, qui eſt un guide ſûr & infaillible. Cependant on doit avoir ſoin de donner aux objets le jour qui leur convient; & remarquer s'il y a une différence, relativement à l'air, entre un ſite ouvert ſans accompagnemens, & un autre qui offre le contraire. Par l'air j'entends la partie ſupérieure de l'atmoſphère, qui, par un jour ſerein, eſt appellé communément l'azur du ciel.

Je dis que les deux eſpèces différentes de payſages dont je viens de parler; ſavoir, les uns garnis d'acceſſoires,



Benard direxit

& les autres ſimples & unis, doivent, pour paroître naturels, avoir le même dégré de lumière, ſans être ni plus clairs ni plus ſombres les uns que les autres, lorſqu'ils repréſentent le même moment du jour; & ce ſeroit une erreur, qu'on ne pourroit juſtifier par aucune raiſon, que de faire les uns d'un bleu plus foncé que les autres.

Peut-être me répondra-t-on, ſuivant l'ancien préjugé, qu'il eſt permis au peintre qui poſſède bien ſon art, de corriger la nature & de la changer, lorſque les circonſtances l'exigent. Mais je répondrai à cela, en peu de mots, que dans ce cas c'eſt la nature qui doit commander, & qu'il faut que l'art obéiſſe. Car quelle raiſon peut-il y avoir de peindre (ainſi que le font quelques artiſtes) dans un payſage, l'azur du ciel, à deux ou trois pieds au-deſſus de l'horizon, auſſi obſcur que ſi la nuit commençoit à tomber; tandis qu'ils jetent une lumière forte & chaude ſur tous les objets du tableau, ſoit de côté ou par-devant, & rendent les ombres mêmes plus claires que l'air ſupérieur, quoique le ſoleil ſoit prêt à deſcendre ſous l'horizon.

Conſidérons maintenant ſi dans un tableau de dix à douze pieds de hauteur, la clarté bleuâtre du ciel ne doit pas commencer à une plus grande hauteur au-deſſus de l'horizon, que dans un tableau qui n'a que cinq pieds de hauteur? Je penſe que non; à cauſe que dans l'un & dans l'autre la plus grande diſtance eſt la même; & qu'il n'y a pas d'autre différence entre un grand & un petit tableau qu'entre une fenêtre tout-à-fait ouverte & une autre à moitié fermée, ainſi que l'exemple, fig. 1, de la planche XXXII, nous le prouve évidemment. On voit ici

deux fenêtres d'une égale hauteur & largeur, dont l'une est à moitié fermée par un contrevent, & l'autre entièrement ouverte. On apperçoit par l'une & par l'autre un paysage avec un horizon de deux pieds & demi de hauteur. Or, on sait que lorsque le ciel est serein & sans nuages, il est d'un bleu d'azur ; ce qui signifie la même chose que si l'on disoit qu'il est totalement clair, prenant sa couleur insensiblement, & loin au-dessus de l'horizon ; de sorte que plusieurs peintres paysagistes péchent en cela contre la nature ; mais ce sont principalement les peintres d'histoire qui s'écartent le plus de la vérité dans cette partie. Je parle ici de ceux qui dans leurs tableaux, quelque petits qu'ils puissent être, font le ciel tout d'un coup sombre & d'un bleu foncé, sans se donner la peine d'examiner d'où ce bleu tire son origine. L'expérience cependant nous apprend qu'il est composé de blanc & de noir ; que par conséquent il est au matin d'un bleu clair ; à midi d'un bleu de ciel ; le soir d'un bleu d'azur, & pendant la nuit d'un bleu d'azur foncé. C'est ainsi que je partage les quatre parties du jour dans l'exemple ci-joint, fig. 2, de la planche XXXII, par des hachures plus ou moins redoublées, qui indiquent non-seulement la force des teintes, mais encore la hauteur à laquelle le bleu du ciel commence au-dessus de l'horizon, & en approche davantage le matin, à midi, le soir & pendant la nuit ; momens du jour désignés ici par les lettres *A*, *B*, *C*, & *D*.

Il ne sera pas inutile de faire encore, en passant, quelques remarques sur le ton, plus chaud ou plus foible, à donner, tant aux tableaux d'histoire que de paysage, ainsi

ainſi qu'aux figures grandes comme nature, & aux figurines; vu que cette partie tient à la manière d'éclairer les objets.

On ſait que ceux qui ont adopté une certaine manière particulière de peindre, ont bien de la peine à en prendre une autre lorſque le ſujet le demande, quand même ils en auroient la volonté. Ceux qui ſont acoutumés à faire de grandes figures ou de grands payſages, & qui emploient pour cela un ton chaud & vigoureux, rendent, ſans diſtinction, avec la même force & chaleur, tous les objets, quelque petits qu'ils puiſſent être. Ceux, au contraire, qui ne s'occupent que de tableaux de chevalet, & qui ſe ſervent de tons foibles & vagues, ne quittent jamais cette manière, même dans les figures plus grandes que nature; ce qui, ſelon moi, eſt également condamnable; d'autant plus qu'il eſt facile, pour ceux qui poſſedent bien les principes de l'art, de ſe conformer en cela aux convenances du ſujet qu'on traite. Car quel eſt l'artiſte qui ignore que l'arbre qui eſt proche de nous, paroît d'un ton infiniment plus chaud que celui qui ſe trouve à cent ou deux cents pas plus loin; & qu'une figure de grandeur naturelle a plus de force que celle qui n'a qu'un pied de hauteur? Cependant ni l'un ni l'autre de ces artiſtes ne peut ſe plaindre de ce qu'il n'a pas les couleurs néceſſaires pour rendre les objets de la manière qu'il convient; c'eſt-à-dire, d'un ton chaud & vigoureux, ou foible & ſuave.

Mais, ſans pouſſer plus loin cette critique, tâchons plutôt d'indiquer les moyens de corriger ces défauts. La raiſon ſeule devroit, ſans doute, ſuffire pour cela; mais

le doute & l'incertitude nous empêchent ſouvent de quitter une méthode que nous avons adoptée; non tant par la crainte de ne pouvoir pas exécuter ces choſes, que par l'appréhenſion de quitter une bonne manière pour en prendre une mauvaiſe; car chacun penſe que la ſienne eſt la meilleure, ainſi que l'expérience nous l'apprend tous les jours.

Je me flatte d'avoir trouvé une méthode pour ceux qui ſont accoutumés à peindre les objets en grand & d'un ton chaud & vigoureux, pour les exécuter en petit & d'une manière plus foible & plus ſuave. On commencera par étendre une couche d'un gris clair ſur la toile ou ſur le panneau qu'on deſtine à recevoir de grands objets; & l'on ſe ſervira d'une imprimure obſcure & chaude pour les objets en petit & d'un ton foible; afin que n'ayant point d'autres modèles, ſoit pour le payſage ou pour les figures, que des objets chauds & vigoureux, on puiſſe rompre ſes couleurs en conſéquence, & ſe défaire, par ce moyen, de la méthode à laquelle on eſt accoutumé. Pour cela il faut ſe ſervir auſſi d'une palette de la même teinte, afin que les couleurs qu'on doit y employer produiſent le même effet ſur la toile.

Pour faire mieux comprendre que cette méthode eſt plus importante qu'on ne pourroit d'abord ſe l'imaginer, je vais rapporter ici ce qui m'eſt arrivé un jour à moi-même.

Une perſonne de ma connoiſſance avoit fait placer dans un ſallon des toiles qu'il vouloit faire peindre, & qu'il avoit, en attendant, fait imprimer d'une couche gris de perle. Quelque tems après il m'engagea à lui

peindre ce sallon, ce que j'acceptai ; & je reçus les toiles qui en formoient les quatre compartimens. Trois s'en trouvèrent en bon état, mais la quatrième étant pourrie, on m'en donna une neuve, dont l'imprimure n'étoit pas, comme celle des trois autres, d'un gris clair, mais d'un brun foncé; de sorte qu'après avoir fait le couler de mes quatre tableaux, & lorsque je les comparai ensemble, je m'apperçus que les ombres de cette dernière toile étoient beaucoup plus profondes & plus chaudes que celles des trois autres. Et quoiqu'en finissant ce tableau je tâchai d'y remédier, & de le rendre du même ton que les autres, j'y trouvai toujours quelque chose dans les ombres qui ne s'accordait pas avec le reste, & que quelques personnes jugèrent d'un meilleur effet que celui qui règnoit dans les autres tableaux; effet qui charma sur-tout ceux qui préféroient un ton chaud & vigoureux, sans s'inquiéter s'il convient ou non au sujet en général. C'est ainsi que je fus convaincu que l'imprimure d'une toile ou d'un panneau peut souvent nous induire en erreur, & nous écarter des limites, soit par une distance trop considérable, ou par un trop grand rapprochement des objets. Mais quand on en connoît la cause, ces fautes ne peuvent plus être attribuées qu'à une obstination de la part de l'artiste, qui, s'il le veut, peut, au moyen de la méthode dont je viens de parler, passer facilement & sans peine de la peinture des objets en grand à celle des objets en petit, & ainsi de même en raison contraire.

Nous devons encore observer ici dans quelles occasions on peut se servir utilement des moyens indiqués plus

haut. 1°. Pour peindre des payſages fort clairs. 2°. Des ſallons & d'autres appartemens. 3°. Des ſujets nocturnes, des apparitions, des ſujets éclairés par des lumières artificielles, tant de grandeur naturelle qu'en petit.

Pour ces trois différentes eſpèces de ſujets on peut préparer la toile de la manière ſuivante. On imprimera celle qu'on deſtine à recevoir un payſage d'une couche gris de perle; il faut ſe ſervir d'une couche de terre d'ombre lorſqu'on veut peindre l'intérieur d'une fabrique; & pour repréſenter une apparition de ſpectres, ou quelque ſujet éclairé par une lumière artificielle, on emploiera une couche de terre de Cologne, ou de terre d'ombre & de noir. On donnera à la couche de la première un ton plus ou moins bleuâtre, ſuivant que le ciel du payſage doit être grand; le ton de la ſeconde ſera un peu plus clair & plus chaud, ſelon qu'on ſe ſervira de la lumière directe du ſoleil ou de celle du jour ordinaire; & le ton de la troiſième doit être en raiſon de ce que le ſite eſt plus ou moins éclairé & à plus ou moins de profondeur, & ſuivant le plus ou moins de grandeur des objets; c'eſt-à-dire, que plus ces objets ſont grands, plus auſſi le ton de l'imprimure doit être noir. Ce qui fait que je crois, qu'outre les teintes, il eſt néceſſaire & même indiſpenſable de donner ces différens tons aux endroits de la toile, c'eſt qu'ils ont une affinité avec les ſujets pour leſquels on les deſtine; tel que le ton bleuâtre avec le ciel, le ton clair & chaud avec les reflets, & le ton brun & enfumé avec les ombres.

J'ai long-tems héſité à communiquer au Public les réflexions que je viens d'expoſer, perſuadé que la plu-

part des artiſtes les regarderont non-ſeulement comme inutiles, mais même comme puériles, ainſi qu'elles doivent, en effet, paroître d'abord. Mais après avoir conſidéré ſérieuſement cette matière, je l'ai cru aſſez importante au progrès de l'art, pour ne plus redouter la critique de certaines perſonnes qui ne ſe donnent pas la peine d'approfondir des détails qu'elles regardent comme trop minutieux, quoique d'une utilité réelle & reconnue.

Je reprends donc mon ſujet, en diſant qu'on peut préparer le panneau ou la toile de la manière ſuivante. Après avoir broyé les couleurs d'une manière épaiſſe avec de l'huile ſécative, on les mêlera avec de l'huile de terpentine, au point de les rendre fort liquides. Enſuite, on en peindra le panneau ou la toile avec une broſſe fort douce; ſavoir, le ciel en bleu, & le terrein gris ou verd, d'un ton plus ou moins obſcur, ſuivant que le ſujet l'exige. On me demandera, ſans doute, ici de quelle manière il faudra opérer dans le cas que quelques grands objets, tels que des fabriques, des arbres, &c., viennent à ſe trouver contre le lointain, & s'élèvent au-deſſus de l'horizon? A quoi je réponds: que mon intention n'eſt nullement qu'on prépare ainſi d'avance les toiles ou les panneaux, pour les employer au hazard; mais qu'avant d'appliquer les couches des couleurs dont je viens de parler, il faut jeter ſes penſées ſur le papier; pour enſuite calculer combien de toile on emploiera pour le ciel, pour le terrein, &c., & l'enduire en conſéquence de bleu, de verd, de jaune ou de noir. Il ne faut pas prendre pour ces couches des couleurs fines & précieuſes; mais des communes, pourvu qu'elles aient du corps &

couvrent bien la toile. Pour le bleu servez-vous d'indigo & de blanc; pour le terrein, de la terre d'ombre & de blanc, ou de noir de fumée & de l'ocre claire; pour les fabriques & les autres ouvrages en pierres, de la terre d'ombre & d'ocre brune, &c. Le fond, ainsi préparé, étant bien sec, a les trois qualités suivantes.

1°. Il est favorable à l'exécution, parce qu'il est uni & sourd; de sorte que les couleurs, quelque légères qu'elles soient, y prennent d'abord; ce qu'on n'obtient qu'avec beaucoup de peine sur un fond trop lisse & trop brillant.

2°. Il est durable, par son analogie avec les couleurs & les teintes qu'on y applique, & qui, par ce moyen, conservent toute leur beauté & toute leur vigueur; ce qui ne peut pas s'obtenir lorsque le fond est d'une autre teinte, comme du blanc sur du noir, du bleu pâle sur du jaune foncé, ou du rouge, &c.; dont la couche du fond perce toujours de plus en plus, avec le tems, au travers des autres couleurs, quelque bien empâtées qu'elles puissent être.

3°. Cette méthode est expéditive pour ceux qui ont une main sure & un pinceau hardi & facile, pour finir du premier coup un ouvrage; ce qu'on ne peut exécuter sans cela qu'après avoir fait le couler.

Cette méthode a même encore d'autres avantages auxquels on ne pense peut-être pas; car elle est fort utile pour peindre les plafonds; non-seulement pour des sujets représentés dans l'air ou le ciel; mais aussi pour les bas-reliefs en camayeu, soit en grisaille, en cirage, ou de telle autre couleur qu'on voudra.

Qu'on juge d'après cela si la peine de préparer ainsi

la toile ou le panneau ne ſe trouve pas récompenſée par les avantages qui en réſultent.

Si l'on en veut un exemple, je citerai le grand Bartolet, qui, lorſqu'il vouloit peindre un portrait avec une draperie pourpre ou noire, commençoit par en faire le couler uni & d'une ſeule teinte pourpre ou noire, ſans indiquer les plis, qu'il formoit enſuite par des ombres, des clairs & des rehauts ; de ſorte qu'il finiſſoit de cette manière du premier coup ſon tableau, ainſi que j'en ai été moi-même le témoin oculaire.

CHAPITRE XXIV.

Des effets de la lumière dans l'intérieur des fabriques.

CETTE lumière doit auſſi être compriſe parmi celles du jour dont elle tire ſon origine & de laquelle dépendent ſes effets. On peut partager cette lumière intérieure en trois eſpèces.

La première, qui n'eſt autre choſe que le jour extérieur qui entre dans les fabriques par les portes, par les fenêtres & par les autres ouvertures, & qui y occaſionne celle de la ſeconde eſpèce ; c'eſt-à-dire, celle qui eſt produite par les reflets qui partent des murailles, des lambris, des pavés & des autres objets.

La troiſième eſpèce dépend uniquement d'elle-même. Elle eſt produite par un corps lumineux artificiel, tels qu'un flambeau, une bougie, une lampe, &c.

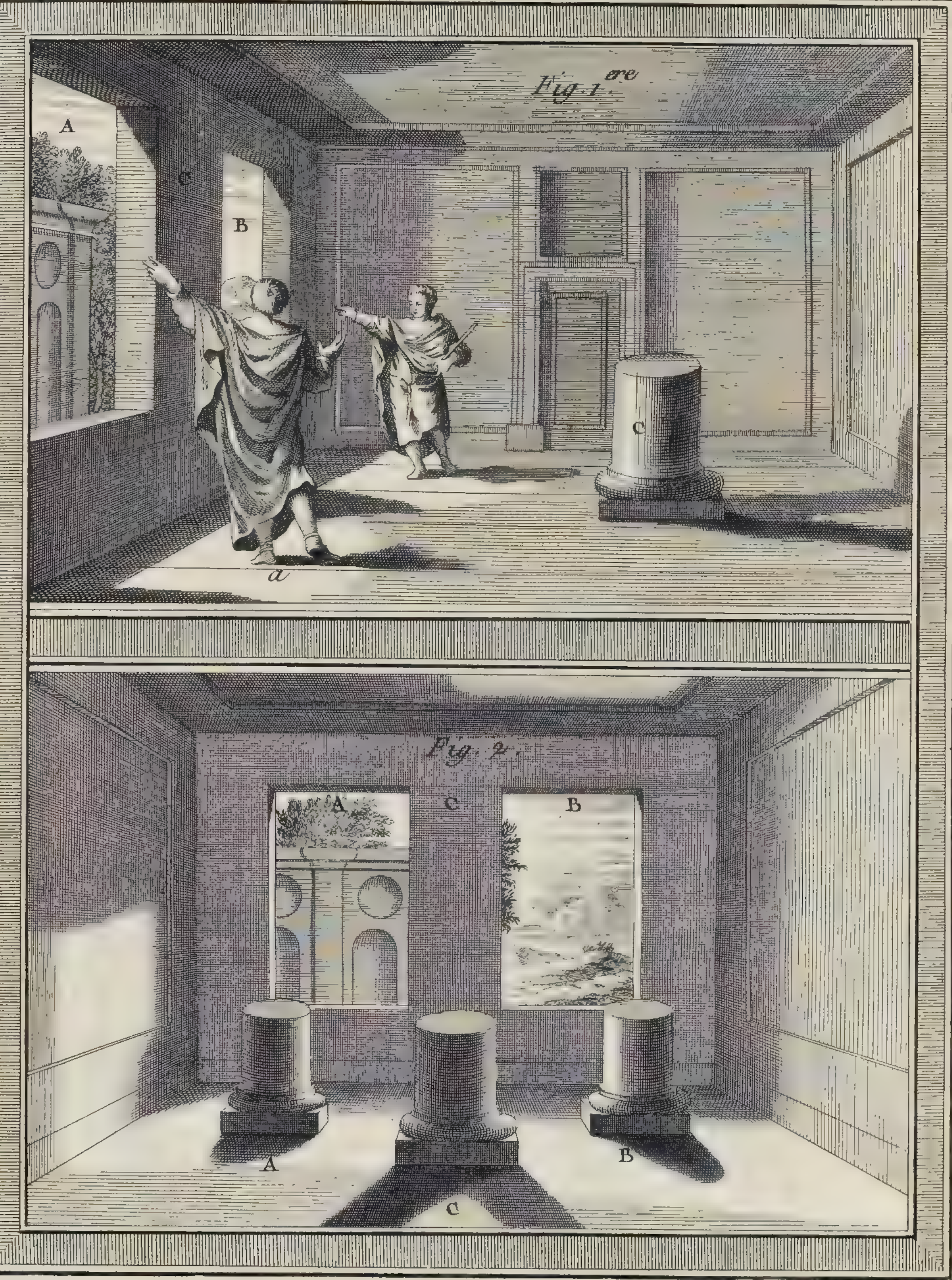
Ces trois lumières ſont de nature différente. Celle de l'air extérieur eſt pure ſur les parties éclairées des objets, & ne les altère pas davantage que dans un ſite ouvert; elle produit des lumières larges, & des ombres profondes.

Celle de la ſeconde eſpèce tombe plus ou moins pure ſur les objets, ſuivant la nature des parois, des lambris, &c.; ſes ombres ſont vagues & indéciſes, & il n'y a que les plus profondes qui ſoient diſtinctes & un peu décidées; l'appartement en étant éclairé auſſi bien par en haut que par en bas, tant par la force & l'effet des parois intérieures, que par le terrein du dehors. Je ne dirai rien ici des ombres portées, parce que j'en ai déjà parlé ailleurs, ainſi que de leur force & de leur dégradation.

Je crois auſſi avoir indiqué ſuffiſamment, dans le chapitre XIX, les effets des lumières artificielles, & la manière dont il faut s'en ſervir; de même que de celle du ſoleil, qu'on ne peut pas employer dans l'intérieur des fabriques, ainſi que je l'ai remarqué ſouvent.

Pluſieurs artiſtes ſe ſont formé des idées erronées de toutes ces lumières, & ſe ſont arrogé mal-à-propos la liberté qu'Horace accorde, dans ſon *Art poétique*, aux peintres & aux poëtes, en prétendant de corriger la nature; ce qu'ils ont fait d'une manière extravagante, en abattant le pan entier de la muraille d'une chambre, pour y faire tomber ſur les objets une belle lumière, & cela avec la même force que ſi ces objets ſe trouvoient expoſés en plein air.

Ce



Benard direxit

Ce qui plus eſt, ils donnent des ombres portées convenables à tous les objets, excepté aux piédroits, aux linteaux & aux chambranles des croiſées; comme ſi une muraille n'étoit pas auſſi bien un corps ſolide qu'un homme, qu'une table, ou tel autre objet; ce qu'ils croient permis, afin que ces ombres ne nuiſent pas, par-ci, par-là, à leurs figures. Mais, ſelon moi, il vaudroit mieux éviter les cauſes d'un pareil effet déſagréable, que de les repréſenter pour en détruire les propriétés eſſentielles.

En entreprenant de peindre un appartement, il eſt néceſſaire d'en bien obſerver l'architecture, pour en faire une diviſion convenable, & marquer la porte qui ſert d'entrée & de ſortie. Quant aux fenêtres, il faut indiquer, s'il y en a un grand ou un petit nombre, par les objets ainſi que par les ombres portées des murs entre les croiſées & par les cadres des croiſées mêmes; & cela d'une manière decidée ſi l'on ſe ſert de la lumière du ſoleil, mais d'une manière vague par le jour ordinaire.

Afin de donner une idée plus claire de ce dernier point, qui fait le principal ſujet de ce chapitre, je vais me ſervir des deux exemples que nous offre la planche XXXIII.

Le premier nous fait voir deux lumières différentes, qui tombent dans une chambre par deux différentes croiſées: l'une vient d'un jour ouvert; l'autre eſt un peu interceptée & rompue par une fabrique qui ſe trouve à peu de diſtance, vis-à-vis de la fenêtre, & au deſſus de laquelle on ne voit qu'un petit eſpace du ciel; entre ces deux fenêtres il y a un pan de muraille.

Deſignez les deux fenêtres par les lettres *A* & *B*, & le

pan de la muraille qui les ſépare par la lettre *C*. Remarquez alors de quelle manière l'ombre portée que le mur *C* projete ſur le plancher ſe trouve coupée des deux côtés par le jour qui tombe par les fenêtres *A* & *B*, & prend une forme aiguë ou pyramidale ; & comment la lumière de la fenêtre *A* ſe trouve amortie par celle de *B*. Voyez auſſi quelle courte jetée de lumiére *A* donne, tandis que celle de *B* ſe prolonge fort avant dans la chambre. Obſervez de même que la figure *a*, qui reçoit ſa lumière de la fenêtre *A*, eſt ſombre, indeciſe & forme une ombre portée fort courte ; & que les clairs de l'autre, ſur qui le jour tombe par la fenêtre *B*, ſont plus vifs & plus larges, & qu'elle forme une ombre portée plus longue. N'oubliez pas auſſi de conſidérer que plus les figures ſont proches de la lumiere ou de la fenêtre, plus leurs ombres portées ſont pures & diſtinctes ; tandis que le fragment de colonne *C*, placé vis-à-vis le pan de mur *C*, forme une double ombre portée ſur le plancher, & que la plus forte de ces ombres amortit la force de l'autre.

Le ſecond exemple de la planche XXXIII, ſert à confirmer ce que j'ai dit du premier ; je n'ai fait que changer la lumière, qui tombe ici par derrière. Il en eſt de même des payſages ou ſites ouverts, relativement aux jours & aux ombres ; car pour ce qui eſt des couleurs & de leur dégradation en plein air, j'en ai parlé aſſez au long dans l'article en particulier où je traite de cette matière.

Je regarde comme une grande négligence de la part des peintres qui repréſentent l'intérieur d'une fabrique, de ce qu'en faiſant tomber le jour de côté ſur les objets, ils ne prennent pas garde de quel côté de la fenêtre par

où vient la lumière, ces objets ſont placés ; & ne conſidérent pas que le jour qui tombe par une petite ouverture dans une chambre s'y repand de tous côtés, & que par conſéquent le pan de la muraille, qui eſt entre les fenêtres, forme immanquablement ſur le plancher de pareilles ombres portées plus ou moins profondes, en raiſon de l'intenſité plus ou moins grande de la lumière.

Qu'on remarque avec attention la manière dont le célèbre Pouſſin a exécuté cette partie dans ſon beau tableau du Teſtament d'Eudamidas, où il n'a négligé aucun effet de la lumière; ce qui donne un grand air de vérité à tous les objets qui compoſent cet admirable chef-d'œuvre.

CHAPITRE XXV.

De la lumière qu'il faut employer dans les différens ſujets d'hiſtoire ; avec un tableau des diverſes eſpèces de lumières.

COMME je ne veux rien cacher aux jeunes artiſtes de tout ce qui peut leur être utile, j'ai penſé qu'il étoit néceſſaire de leur donner encore ce chapitre ſur les différentes eſpèces de lumières, quoique j'aie déjà traité fort au long de ce qui concerne leur nature, leurs qualités, leur intenſité & leurs effets.

Le contour ou trait extérieur d'une figure n'offre rien de gracieux, ni d'agréable, quelque bien exécuté qu'il puiſſe être, qu'après qu'on y a placé les ombres, qui,

lorſqu'elles ſont faites avec vérité & avec art, ajoutent une nouvelle beauté à ce trait & embelliſſent la nature même; car une lumière tranquille ne convient pas à des figures dans une grande agitation, comme dans le tableau du meurtre de Céſar dans le ſénat, & dans celui de la mort de Caton. Non que je veuille par-là détruire la règle que j'ai propoſée, qu'il ne faut point ſe ſervir de la lumière du ſoleil dans l'intérieur des fabriques; car dans de pareils ſujets on doit chercher un certain milieu convenable dans la lumière, comme j'en ai indiqué un pour les couleurs entre les plus & les moins belles, & tel que celui dont j'ai parlé relativement à la lumière du ſoleil & celle du jour ordinaire.

D'un autre côté cette lumière ne convient pas à une ſalutation de la Vierge, ni à l'hiſtoire de Stratonice, ni à celle de la reine de Seba: ces ſujets demandent une lumière plus douce & plus tranquille; par conſéquent celle du jour ordinaire.

Car ſi l'on n'obſerve pas exactement ces convenances, on court riſque de nuire à la beauté du contour, en faiſant, par exemple, tomber une ombre ſur une partie fuyante ou arrondie, ou en faiſant paſſer une ombre portée par-deſſus une ſemblable partie.

Si, au reſte, on vouloit traiter un ſujet où les paſſions tranquilles & les fortes agitations de l'ame fuſſent également néceſſaires (ce qui exigeroit des lumières d'une nature différente & oppoſée) il faudroit alors placer les figures d'une expreſſion forte ſur le premier plan du tableau, pour y faire tomber la plus grande maſſe poſſible de lumière.

Il me vient ici dans l'idée un ſujet qui demande les trois principales paſſions; c'eſt celui d'Aſſuerus, d'Eſther & d'Aman. Eſther doit être repréſentée dans une attitude tranquille & ſuppliante; Aſſuérus montrera de l'agitation & de la colère, & Aman fera voir de l'étonnement & de la crainte. Pour faire tomber convenablement le jour ſur ces figures, je placerois Eſther dans la plus grande lumière, & vue de profil ou de côté; le roi ſeroit dans la plus forte lumière; c'eſt-à-dire, là où elle tombe le plus & fait ſon plus grand effet, que je tâcherois d'augmenter encore par le ton vigoureux du coloris; mais je mettrois Aman de l'autre côté de la table, dans un jour ſombre, afin de le dérober mieux à la colère d'Aſſuérus. Et comme il s'agit ici d'une fête ou d'un banquet préparé par Eſther, où tout doit être brillant & magnifique, je penſe que la lumière du jour ordinaire eſt celle qui convient le mieux; d'autant plus que la ſuite de cette hiſtoire, ainſi que la colère du roi, ne ſont que des événemens accidentels.

Je vais terminer ce chapitre par le tableau ſuivant des différentes eſpèces de lumières.

Tableau des différentes eſpèces de lumières.

On voit ici l'Aurore vermeille & brillante qui diſſipe les vapeurs humides & épaiſſes de la noire & triſte Nuit; & déjà les plus belles productions de la nature libérale & bienfaiſante nous font voir toute la beauté de leurs

formes & tout l'éclat de leurs couleurs. La déesse descend du ciel, & de son flambeau radieux chasse la ténébreuse Nuit dans les autres profonds de la terre.

Phébus, tout resplendissant de lumière, commence sa course, & déjà son char brillant sort du sein de la mer; tandis que ses rayons vont dorer tous les objets que couvre au loin un ciel d'azur, sans même en excepter le lis dont la blancheur surpasse celle des neiges du septentrion.

La chaste Diane, avec son croissant argenté, se complaît dans les bienfaits que son frère dispense au monde, que sa chaleur vivifiante ranime & embellit.

La terrible Tisiphone, qui envain cherche encore à effrayer les coupables mortels par sa torche infernale, ne peut soutenir la lumière éclatante de l'astre du jour; mais dans sa fuite elle tâche encore de ternir, de son souffle noir & empoisonné, tous les objets qu'elle rencontre sur ses pas.

On voit donc ici les doux rayons de l'aurore qui dissipent & font disparoître toutes les lumières de la nuit; mais bientôt le soleil triomphe seul, & répand dans l'univers une mer de lumière, qui donne une beauté nouvelle à tous les objets que ses rayons vont frapper; ce qui nous fait connoître la foiblesse de la lumière tranquille de la lune, par laquelle on ne distingue qu'avec peine les objets que cet astre éclaire.

Je place sur la gauche de mon tableau & à une distance raisonnable, quatre piédestaux ronds, d'une égale grandeur, montés sur leurs plinthes & ornés d'ouvrages sculpture, qui tous les quatre fuient vers le point de vue.

Sur le premier, qui repréſente le matin, on voit une grande étoile brillante; ſon ombre portée eſt courte & ſe termine en angle aigu.

Sur le ſecond, eſt le ſoleil dans toute ſa ſplendeur, & formant une ombre portée longue, large, profonde & tranchante.

Sur le troiſième, on apperçoit la lune, dont l'ombre portée eſt égale par-tout.

Le quatrième enfin, ſur lequel brûle un flambeau, forme une ombre portée longue, qui s'élargit & s'amortit à meſure qu'elle s'éloigne du foyer de la lumière.

Fin du Tome premier.

TABLE

DES LIVRES ET DES CHAPITRES

Contenus dans ce Volume.

TOME PREMIER.

LIVRE II.

LIVRE III.

LIVRE IV.

LIVRE V.

Fin de la Table du Tome premier.

ERRATA.

TOME PREMIER.

PAGE 8, ligne 1, cintré, *liſez* ceintré.
34 10 Planche I, *liſez* Planche II.
44 10 & 11 jours clairs, *effacez* clairs.
53 11 le diapré, *liſez* la diaprure.
72 20 mais même, *liſez* mais qu'on verra même au-de là.
108 22 c'eſt à eux, *liſez* c'eſt à elles.
146 14 & 15 que Jupiter, *liſez* que c'eſt Jupiter.
160 7 à d'écrire, *liſez* à écrire.
222 12 du point s'écarte, *liſez* s'écarte point du.
244 18 Meiris, *liſez* Mieris.
294 7 ſur un pied, *liſez* ſur un marche-pied.
297 12 ſur le cadre duquel, *liſez* ſur le cadre de laquelle.
337 2 pendant l'été & le printems, *liſez* pendant l'été & l'automne.
410 8 qu'ils occupent, *liſez* qu'elles occupent.
419 8 deviennant, *liſez* devenant.
456 14 en il, *liſez* il en.
469 2 que c'eſt alors la nature opére, *liſez* que c'eſt alors que la nature opére.
ibid. pénultième de ne pas l'employer, *liſez* de l'employer.
486 8 néan- convenir moins, *liſez* néanmoins convenir.
500 27 extrême, *liſez* extrêmement.
506 21 qu'on doit y employer, *liſez* qu'on doit employer y.

